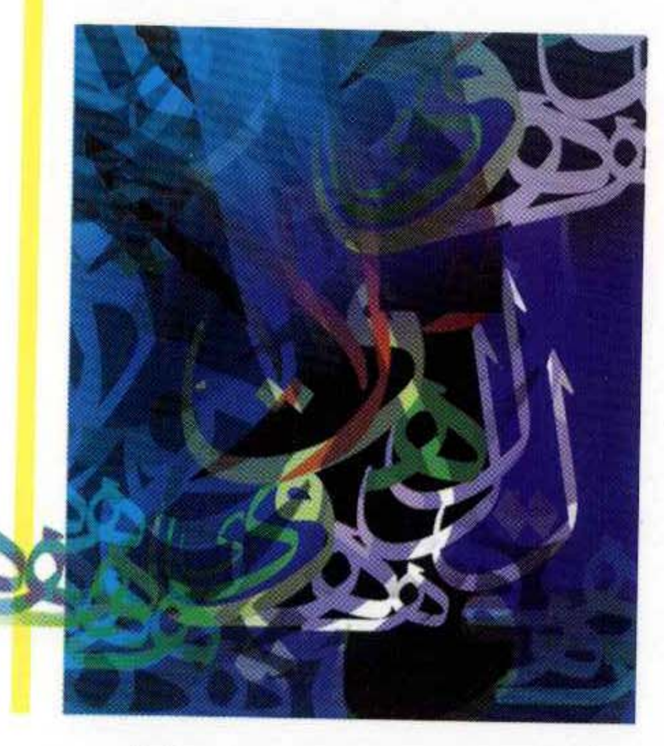


العدد ٦٦ - يونيو ١٩٩٩م

الصوت القديم الجديد

دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث



الدكتور عبد الله محمد الغَذّامي

بسم الله الرحمن الرحيم

كتاب 

الصوت القديم الجديد

دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث

الدكتور عبدالله محمد الغَذّامي

ⓒ مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٠هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الغذامي، عبدالله محمد
الصوت القديم الجديد. ـ الرياض.
٢٢٠ ص؛ ١٤,٥ × ٢١,٥ سم. ـ (سلسلة كتاب الرياض؛ ٦٦)
ردمك ١ ـ ٦٥ ـ ٧٨٠ ـ ٩٩٦٠
ردمد : 195X ـ ١٣١٩
١ ـ الشعر العربي ـ نقد أ ـ العنوان ب ـ السلسلة
ديوي ٨١١،٩٠٠٩ ١٩/٤٦٦٧
رقم الإيداع: ١٩/٤٦٦٧
ردمك : ١ ـ ٦٥ ـ ٧٨٠ ـ ٩٩٦٠
ردمد : 195 X ـ ١٣١٩


٦٦
الرياض

بين يدي هذه الطبعة

❑ قبل أكثر من خمسة وثلاثين عاماً وجّهت سؤالاً إلى أستاذ الأدب في المعهد العلمي بعنيزة أسأله عن أول من قال الشعر الحرّ، وردّ عليَّ الأستاذ بعد أيام من طرحي للسؤال قائلاً: إنه بحَثَ وسأل وراسل أناساً من أهل المعرفة ولم يجد جواباً على هذا السؤال، وأكد لي وقتها أن هذا سؤال ليس له من جواب ولا أحد يعرف شيئاً عن هذا الأمر.

كان ذلك عام ١٣٨٢هـ/ ١٩٦٢م.. وكنت وقتها طالباً في السنة الثانية المتوسطة وكنت أسعى إلى التعرف على مسائل الشعر الحرّ وشعرائه.

ولم تمرّ سوى سنوات ثلاث حتى وقعت يدي على كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، وفيه ما فيه من كلام عن بداية الحركة وأول من قال وكيف ولماذا.

ثم مرّت سنوات الدراسة لأجد نفسي في جامعة (أدنبرة) في

اسكتلندا وأجدني غارقاً في البحث والتنقيب في مسائل الشعر الحرّ، كان ذلك في العامين ٧٢ و٧٣، وحصل أن انتقلت إلى جامعة (اكستر) لأدرس تحت إشراف أستاذ هولندي هو البروفيسور جوتيه ينبول. وكان ينبول لا يحب نازك الملائكة بسبب تعارف غير موفق بينهما في أمريكا ولذا صار يحسِّن لي ترك موضوع نازك وتبني موضوعاً آخر غيرها. وهذا ما صار، وبقيت أوراق نازك والشعر الحرّ في الأطمار، وكأنما هناك ما يحول بين أساتذتي ونازك منذ أستاذ المعهد العلمي - رحمه الله - إلى المستشرق الهولندي.

ولكن نازك الملائكة ومعها الشعر الحرّ تعود لي، أو أعود إليها، بعد أن عدت إلى جدة أستاذاً في جامعة الملك عبدالعزيز، وهناك استعدت أوراقي وشرعت في الكتابة، وكان ذلك أول بحث لي بعد الدكتوراه، وذلك عام ١٤٠٠ (١٩٨٠م)، أي أنني أعطيت إجابة على سؤال ظلّ في رأسي قرابة العشرين عاماً، وكأن أسئلة الطفولة هي مشروعات المستقبل.

وحينما تمّ تمام البحث وصار كتاباً ولم يبق سوى نشره عاودت الظروف لعبتها ضد الموضوع.

وكما تمت إعاقة السؤال مرتين فقد تعرض البحث مرتين - أيضاً - لمشاكل في النشر. ونشرته أول مرة عام ١٩٨٧م، حيث جاء محشواً بالأخطاء المطبعية بدءاً من غلط وقع على اسمي حيث صار (الغزامي) إلى أخطاء في التفعيلات العروضية وفي الرموز مع سقطات كثيرة في العبارات.

ثم طُبع مرة أخرى عام ١٩٩١م طبعة أشرفت أنا شخصياً عليها حيث سلمت من الأخطاء إلا ما ندر، غير أنها لم تحظ بالتوزيع والانتشار.

وهكذا ظل البحث (الكتاب) يمرّ من عقبة إلى عقبة حتى قيّض الله له الأستاذ سعد الحميدين فاقترح اقتراحاً يحلّ به مشكلة هذا الكتاب وقال إن الحلّ هو بنشره في سلسلة كتاب «الرياض». وظلّ يذكّرني ويلحّ عليَّ بالذكرى حتى وضعت الكتاب بين يديه شاكراً له ومقدّراً.

وبعد.. فإن هذا الكتاب طاف في رأسي سؤالاً ثم جواباً ومرّ بي طالباً صغيراً ثم باحثاً متدرباً ثم باحثاً مهتماً إلى أن وصل إلى يدي القارىء.

إنها رحلة طويلة وطريفة، فهل يا ترى استطاع السؤال الطفولي أن يستقر ويهدأ ليبدأ معه سؤال وأسئلة أخرى لقارئيه..؟!

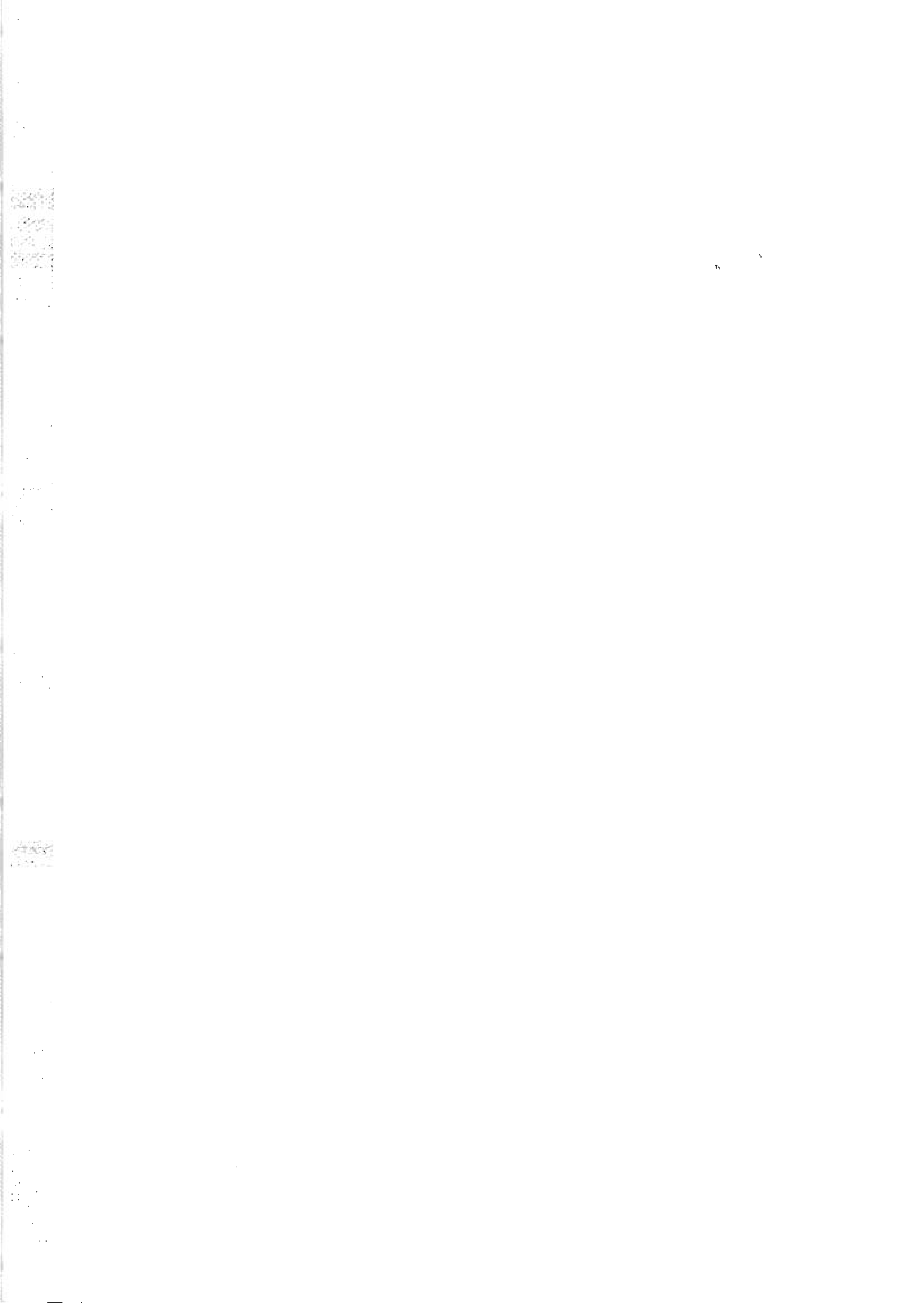
شكراً لجريدة الرياض ولرئيس تحريرها الأستاذ تركي السديري وللأستاذ سعد الحميدين، وهذا هو الكتاب بعد رحلة العنت والضياع.

عبدالله محمد الغذامي

الرياض

١٤١٩/١١/١٥هـ

١٩٩٩/٣/٣م



مقدمـــة

❑ منذ أن قرأت أطروحة صاموبل موريه عن الشعر العربي الحديث والتي حصل فيها على الدكتوراه من جامعة لندن ثم طبعها في ليدن بهولندا عام ١٩٧٦م وأنا في هاجس من أمري وعلمي وذلك لما أوحشني فيه من رده لكل فنيات الشعر الحديث عندنا إلى تأثر غربي مباشربه حاكى شعراء العرب أقطاب شعراء الغرب وبالأخص ت. اس. اليوت.

ولما كنت أعلم يقيناً أن الشعر هو حالة تمثُّل لغوي راقية وأنه تجسد فني لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولاً وإدراكاً، وبالتالي فهو حساسية انفعالية عالية يمارسها الإنسان بعد بلوغه مستواها الذي يتآلف فيه الوجدان الشخصي للفرد مع الوجدان الجمعي للغة مما هو تلاحم حضاري بين الواقع ويمثله الفرد وبين الأمة ويمثلها الموروث اللغوي وبذلك تتمازج درجات الإبداع بين ما هو فردي وخاص وماهو جمعي وموروث. ومن هنا فإن القصيدة هي خلاصة هذا التوحد الإلهامي

الذي به يتحقق(انبثاق اليوم من الأمس) كما يقول رولان بارت. وهذا مبحث أفضت في الحديث عنه بكتابي (الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية) ولن أطيل فيه هنا ولكني أعقد الصلة بينه وبين فكرة (التجربة الشعرية) الحديثة التي زعم موريه أنها قلدت الشعراء الغربيين في فنياتها. وهذا زعم لا يمكننا القبول به إذا ما تنبهنا إلى حقيقة العلاقة اللغوية داخل النص الأدبي وهي علاقة تتجذر في صلب الموروث اللغوي الذي ينتمي إليه النص بحيث لا يمكن لنص أدبي أن يفرض انحرافاً أجنبيًا على سياقه اللغوي إلا إذا كان هذا الانحراف مقابلاً بإمكانية فنية مخبوءة في لغته لم تستثمر من قبل وجاء الإبداع الجديد لسبرها وفتح طاقاتها التي كانت كامنة حتى تمكّن المبدع من كشفها وعندئذ لا يكون الانحراف أجنبيًا ولا طارئاً وإنما هو (إمكانية) مخبوءة تسنى كشفها والانطلاق منها، وهذه الفعالية لا تكون تقليداً لشاعر أجنبي وإنما هي إبداع فني داخل طاقات الموروث التي تسمح بذلك، وليست اللغة إلا كالجسد الحي ترفض كل جسم غريب عنها ولا تقبل به، وما النص إلا تولد عضوي تام لهذه اللغة التي تحتويه في علاقة جدلية أزلية فهو يصنعها كما أنها تصنعه بناء على ثنائية (اللغة/ الخطاب) كما أتى بها دي سوسير (الخطيئة والتكفير ص ٣٠).

وهذه حجة منطقية يمدنا بها علم الألسنية الحديث وقد نميل إلى الركون اليها كدليل ينفي عن شعرائنا تهمة التقليد للغرب، ولكننا لا نجد حجة واحدة بكافية لدحض هذا الزعم حتى وإن كانت أذواق العرب تؤكد مصداقية هذه الحجة لأن انتشار الشعر الحديث بيننا

وتذوقنا له وتفاعلنا مع تجاربه الناجحة منذ الأربعينات الميلادية، دلالة على أن التجربة عربية صافية الجذور لأن ذوقنا الفني قبلها وتفاعل معها وليس كالذوق الأدبي المدرب حكَمٌ على صدق التجربة ونجاحها، ولعل هذه حجة ثانية تسند حجتنا الأولى.

إن حقيقة العلاقة بين اللغة كموروث حضاري والنص الأدبي كتمثُّل لهذا الموروث لهي من القوة والوضوح بما هو كاف للتأكيد على أن التجربة الشعرية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية لأن مجرد قبول النص الأدبي الفصيح لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصوصية مخبوءة داخل لغة هذا النص، وعدم استخدامها من قبل يعود إلى أسرار إبداعية لم تتفتق للشعراء السالفين بينما تفتقت لهم أسرار إبداعية أخرى استثمروها وأفادوا منها حتى أنهكوها ولم تعد صالحة لنا كإبداع جديد وذلك مثل الفنيات البلاغية المتنوعة التي تفتقت لشعراء العصر العباسي منذ مسلم بن الوليد وبشار وأبي نواس وأبي تمام. ويأتي شاعر اليوم ليغوص في لغة الضاد فيجد فيها كنوزاً أخرى فيكشفها ويقدمها لنا في نصه الجديد. وتقبلنا لهذه التجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون في وجداننا لهذا الإمكانات المخبوءة في اللاوعي الجمعي لنا. وكنا نتحرك بها حتى إذا ما وجدنا ها في نص من النصوص طربنا وانتشينا بها.

ولكنني - مع إيماني بهذا كله - لم أكتف بما هو قناعة ثقافية لدي، وإنما ذهبت الى التراث أقرأ فيه وأبحث عن معالم هذه الفنيات في موروثنا

الأدبي حتى وجدت فيه ما هو سند تاريخي يدعم حججي السابقة.

وجدتُ أشعاراً ذات أوزان متنوعة كقصيدة عبيد بن الأبرص ووجدتُ أشعاراً ذات أوزان غير أوزان الخليل بن أحمد كما وجدتُ قصائد هي أشبه بالشعر الحر منها بالشعر العمودي مثلما وجدت قصائد منثورة وهذه كلها في العصر الجاهلي أي في عصر من عصور الاستشهاد عند اللغويين. وهذا هو مبحث الفصل الثاني.

كما أنني جمعت أشعاراً تنوع فيها الروي واختلف بل جاء بعضها مرسل الروي. ومنه أشعار جاهلية وإسلامية مبكرة - أي في عصور الاحتجاج وهذا هو موضوع الفصل الثالث.

ولقد بدأت الكتاب بفصل عن الشعر الحر بما أنه أبرز أنواع الشعر الحديث. فيه فرقتُ بين المصطلحات المختلفة للشعر المعاصر، مع تتبع تاريخي لظهور قصائد الشعر الحر منذ عام ١٩٢٠م ثم أخذتُ في مناقشة آراء نازك الملائكة في الشعر الحر من حيث إن كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ومواقف النقاد منه كان بمثابة البيان النقدي لهذه الحركة المعاصرة. وهذا هو موضوع الفصل الأول.

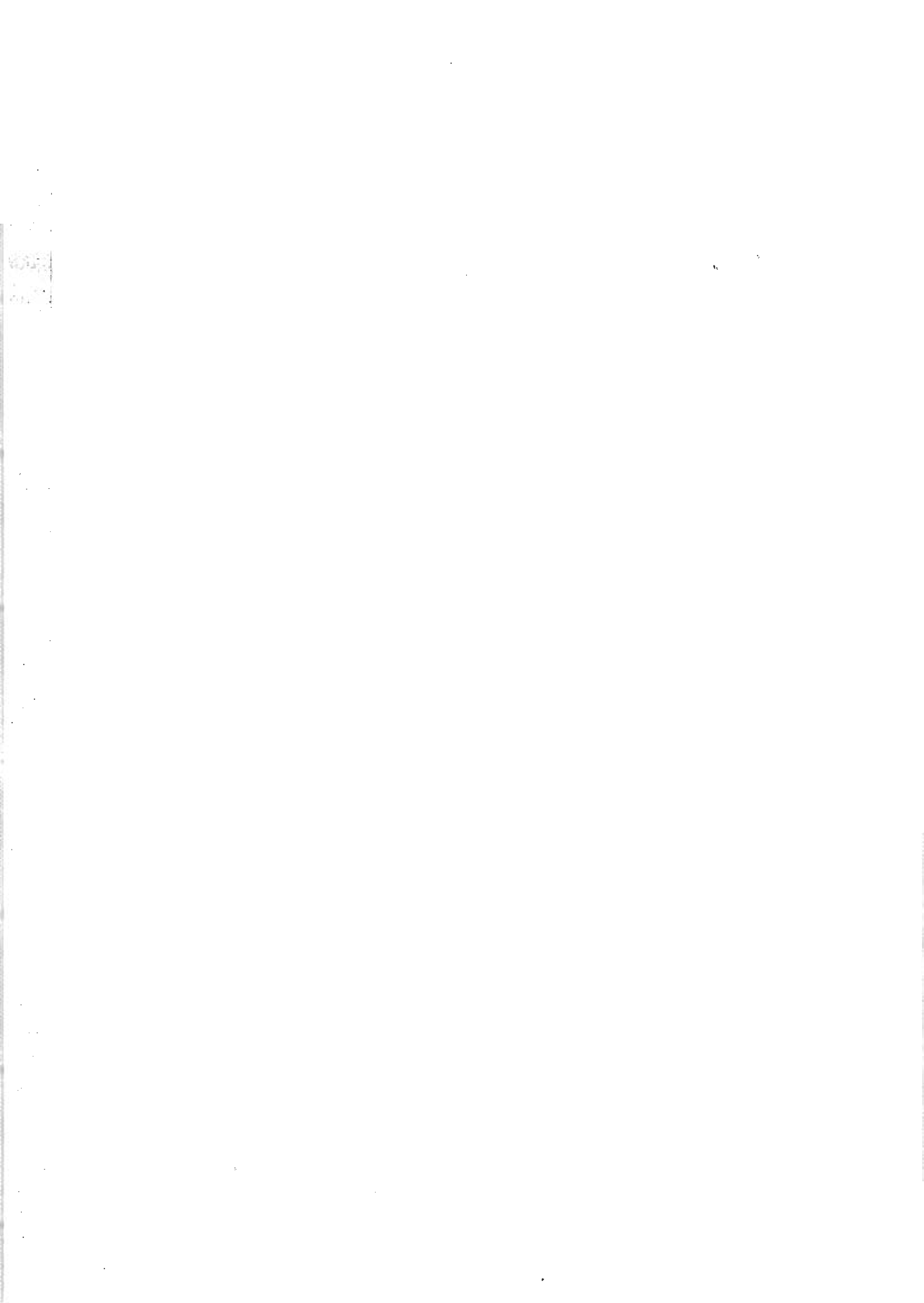
ثم ختمت الكتاب بفصل عن آراء محمد حسن عواد العروضية. ولقد نال العواد اهتمامي هنا لكونه رائداً في شعره وفي فكره على مستوى الأدب في المملكة العربية السعودية ومن هنا فإن اجتهاداته العروضية في كتابه(الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية) ذات قيمة فنية من حيث صلتها بتجربته الشعرية(المتحررة) كما أنها ذات قيمة تاريخية

لتبنيها حركات التحرر الشعري المعاصر مما جعلها إسهاماً أدبياً من شاعر سعودي في حركة الشعر العربي الحديث وجعل لها مكاناً في هذا الكتاب .

وأخيراً هذا كتابي أسعى فيه إلى كشف العلاقة الفنية بين اليوم والأمس بين قصيدة الشعر الحديث والمعلّقة الجاهلية بأدلة تاريخية نصوصية تقيم العلاقة العضوية الأكيدة داخل اللغة العربية بين كل أنماط الكتابة الإبداعية فيها .

والله من وراء القصد،،،،،

عبدالله محمد الغَذّامي



الفصل الأول

الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة

لقد مر الشعر العربي منذ عرفناه إلى اليوم بأطوار متعددة من حيث البناء العروضي في القصيدة لابد من تحديدها ليتحدد المصطلح ويتضح المقصود، وهي كالتالي :

١ـ **الأرجوزة:** وهو طور يرى كثير من الباحثين أن العرب الأوائل وصلوا إليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس(١) .

٢ـ **القصيدة العمودية:** وهي القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروي والتي عليها جاء معظم الشعر العربي(٢) .

٣ـ **الموشحة:** وفيها يتنوع الروي ويختلف عدد التفعيلات في أبيات الموشحة بطريقة محكمة وبقواعد مقررة(٣) .

٤ـ **الشعر المرسل:** وهو أول محاولة تجديدية حديثة في الشعر العربي كان من روادها الزهاوي وعبدالرحمن شكري وأبو شادي وكان العقاد من أنصارها. والشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضي الموحد ـ غالباً ـ في القصيدة إلا أنه يتحرر من الروي الواحد في الأبيات.

كما في هذه الأبيات للزهاوي(٤):

لموت الفتى خيرٌ له من معيشة ❁ يكونُ بها عبئاً ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحبَ الناس عالمٌ ❁ يرَى جاهلاً في العز وهو حقيرُ
يعيشُ نعيم البال عشر من الورى ❁ وتسعة أعشار الورى بؤساءُ
أما في بني الأرض العريضة مصلحٌ ❁ يخففُ ويلات الحياة قليلاً
إذا ما رجالُ الشرق لم ينهضوا معاً ❁ فأضيعُ شيء في الرجال حقوقها
إذا ناب أوطاناً نشأت بأرضها ❁ خرابٌ ولم تحزن فأنت جمادُ

ولقد انتهت المحاولات في الشعر المرسل بأن أهمل رواده فكرة الروي المرسل وأخذوا بفكرة القوافي المزدوجة والمتقابلة مع المحافظة على البحر وهذا هو آخر ما توصل إليه الزهاوي والعقاد(٥).

وللموشحة والشعر المرسل أثر بالغ على شعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانتيكية في التفنن في تنويع الروي في القصيدة، وفي كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعية وخماسية، أفاضت على القصيدة العربية جمالاً وأتاحت للشعراء مجالاً للإبداع، ونوعت في إيقاع القصيدة لتتواءم مع أحساس الشاعر وعواطفه.

٥ ـ **الشعـر الحـر:** وهو شعر يعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت. وهذا مصطلح شاع استعماله على أيدي الشعراء العراقيين مثل نازك الملائكة والسياب ومن حذا حذوهم، ولم يكن هؤلاء الشعراء أول من استخدم هذا المصطلح فقد أطلق في العراق نفسها سنة ١٩٢١م على قصيدة نشرت في إحدى الصحف العراقية(٦). كما ورد استخدامه أيضاً عند جماعة أبوللو وعند أبو شادي بالذات بين عامي ١٩٢٧ ـ ١٩٢٩م وذلك في مقدمة لقصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه الشفق الباكي(٧).

ومصطلح الشعر الحر هذا لم يلاق قبولاً مطلقاً من كل الشعراء والدارسين فقد تنوعت المحاولات في إضفاء مصطلح آخر على هذا الفن الشعري منذ عهد مبكر. فلقد نشر المازني قصيدة من هذا النمط الشعري في سنة ١٩٢٣م في العراق وأسماها (الشعر الطلق)(٨).

ومنذ صدور كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) والمصطلح موضوع نقاش واسع عند النقاد. فتناوله الدكتور محمد النويهي بالنقاش واصفاً تسميته بالشعر الحر بأنها تسمية جد رديئة(٩)، لأنها ـ على حد قوله ـ توهم أن هذا الشعر يتحرر إطلاقاً من الوزن. ولكن قوله هذا فيه إجحاف في حق المصطلح ـ أي مصطلح ـ إذ أنه ما من مصطلح قط يؤخذ على ظاهر معناه اللغوي ولنأخذ مصطلح (الصلاة) مثلاً.

فالكلمة تعني الدعاء باللغة العربية ولكن الإسلام أعطاها معنى آخر عرفه الناس وتعارفوا عليه. وكذلك كلمة (شيعة) وكلمة (سنة)، فالشيعة لغة أتباع المرء ومريدوه والسنة الطريقة ولكن الكلمتين أخذتا معنى آخر له بعد ديني وعقائدي. وكذا الحال مع أي مصطلح في أي فن من الفنون، وإذن فلنا الحق في أن نضفي على قولنا (الشعر الحر) المعنى الذي يتفق مع مرادنا منه، وليس علينا أن نحصر أنفسنا بحدود مدلولات ألفاظه اللغوية ومهما اقترح الدكتور النهويهي من مصطلحات بديلة لهذا المصطلح فسيظل المفهوم اللغوي لمصطلحه شيئاً آخر غير ما يريده هو وسيظل التعريف ضرورياً لفهم مراده، ويظل التعارف عليه بعد ذلك أمراً أساسياً لبقائه.

ويورد الدكتور النويهي سبباً آخر لرفضه هذه التسمية وهو اعتقاده أنها وضعت ترجمة للتعبير الانجليزي (Free Verse) أو الفرنسي (vers libre) وهما يعنيان الشعر المنثور الذي يتلخص تخلصاً تاماً من أي نمط إيقاعي مطرد. وهو وإن كان على حق في ظنه هذا إلا أننا لا يمكن أن ننكر على أنفسنا حقنا في أن نوجد المصطلح الذي نريده أو أن نستعيره من حضارة أخرى فنضفي عليه المعنى الذي يتفق• مع مرادنا منه، فاختلاف المصطلحات والتعبيرات في اللغات المختلفة وارد وقائم.

ويتمنى الدكتور النويهي أن يطلق مصطلح (الشعر المرسل) على هذا الفن الشعري لأنه يرتبط بالوزن المطرد من ناحية، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل من ناحية أخرى. لكن هذه التسمية قد تم إطلاقها على

الشعر الذي لا يتقيد بالقافية، ترجمة للاصطلاح الانجليزي (Blank Verse) فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على شعر الشكل الجديد أيضاً[١٠]. وينهي نقاشه لهذا الموضوع بأن يقترح تسمية هذا الفن الشعري باسم (الشعر المنطلق) ويردف قوله هذا بتعريف لهذه التسمية هو عين التعريف المقدم هنا. وكأني بالدكتور النويهي قد نظر في اقتراحه هذا وفيما سبقه من قول إلى ما ذكره علي أحمد باكثير من قبل في مقدمته لمسرحية شكسبير (روميو وجولييت) حيث وصف تجربته الشعرية في هذه الترجمة بأنها (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر[١١]. وإننا لنخال أن الدكتور النويهي على أي حال قد رد على نفسه في هذه النقطة بما سبقها من قول حج به نفسه عندما اعترض على رغبته في إطلاق مسمى الشعر المرسل على هذا الفن الشعري فذكر أن مصطلح الشعر المرسل قد أطلق على فن شعري آخر فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على الشعر الجديد. وهذه هي حجتنا نحن أيضاً. فإن مصطلح الشعر الحر ـ وهو أشهر كثيراً وأقرب إلى نفوس القراء من مصطلح الشعر المرسل الذي لا يعرفه سوى المختصين بالأدب الحديث ـ لابد أن نقله من معنى تعارف عليه أكثر الدارسين للشعر وغالبية قراء الشعر واتفق عليه أكثر الرواد الذين تمرسوا في عملية التجديد إلى معنى آخر هو الشعر المنثور سيكون من الخلط الضار أيضاً.

وغير محاولة النويهي تأتي محاولة عز الدين الأمين في إطلاق اسم (شعر التفعيلة[١٢] على هذا النوع من الشعر إلا أنه لا يقدم لفكرته هذه مناقشة متكاملة توضح موقفة غير أنه يبدو من حديثه أنه يرى أن

مصطلح الشعر الحر يعني الشعر المنثور[١٣]. ويكاد مصطلح (شعر التفعيلة) أن يكون أقرب المحاولات إلى حقيقة الشعر الحر إذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما في تغيير اسم الإنسان من عنت واختلاط.

ويعترض غالي شكري على أسماء الشعر الجديد أو الحر أو المنطلق راداً بذلك ـ فيما يبدو ـ على النهويهي ونازك الملائكة قائلاً إن التعميم الذي تتضمنه هذه الألفاظ هو الذي يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال[١٤]. وهو يرى أن تسمى بحركة الشعر الحديث بدلاً من أي من تلك المصطلحات. وهذا وهم منه كبير فحركة الشعر الحديث قد تأتي عنواناً لأطروحة كبيرة شاملة عن الشعر الموجودة في عصرنا، وهي تعميم واسع لا يقرب أبداً إلى خصوصية أي من المصطلحات التي اعترض عليها هو لما فيها من التعميم ـ كما ذكرت.

ثم ماذا يقصد هو بهذا المصطلح. إنه يقدم في كتابه تفسيراً لمعنى الحداثة وتمييزاً لها عن المعاصرة ولكنه لا يعطي تعريفاً لمصطلحه ليكون قارئو كتابه على بينة من الأمر. إلا أنه من قراءة كتابه كافة يظهر أنه لا يفرق بين أي من الفنون الشعرية الحديثة المرسل منها والحر والمنثور حتى قصيدة النثر يلغي اسمها ويسميها (التجاوز والتخطي[١٥] ويعتبر الشعر المكتوب باللغة العامية شعراً حديثاً رائداً، ويربط مستقبل الشعر العربي بحركة الشعر الحديث وبشعراء العامية في مصر ولبنان[١٦]. فهو يلغي المصطلحات ويلغي الفروق بين الفنون المختلفة وبين اللغة فصحى

وعامية. وليس في وسع أحد أن يأخذ بمراد شكري في ذلك، ولو تم له ما أراد لم نجد أحداً من الناس يفهم ما يريد الآخرون في مقولاتهم.

وتستخدم خالدة سعيد تعبير حركة الشعر الحديث أيضاً في كتابها (البحث عن الجذور) إلا أنها لا تجعل منه مصطلحاً لأي نمط شعري. وهي لا تلتزم بمصطلحات أدبية محددة توضح مرادها عندما تخصص حديثها عن تجربة معينة. وإن كانت تطلق مسمى (الشعر الحر) على الشعر المنثور[١٧]. كما يفعل كثير من شعراء مجلة (شعر) اللبنانية.

٦ـ **الشعر المنثور وقصيدة النثر:** منذ مطلع القرن العشرين أخذ أمين الريحاني وجبران خليل جبران يكتبان فناً أدبياً جديداً جعلا النثر الفني له أسلوباً إلا أنه يتميز بعاطفة شعرية وخيال مجنح يرتكز على التشبيهات والرموز والصور كما في كتاب (الريحانيات) للريحاني وكتاب (دمعة وابتسامة) لجبران. وهو بذلك يتأثر خطى الشاعر الأمريكي وايت مان وفنه الشعري Free Verseوتمخض عن هذه الكتابات فن الشعر المنثور الذي ساعد على انتشاره وجود الترجمات النثرية العربية للشعر الغربي ولعل رواده ـ وهم مسيحيون ـ قد تأثروا أيضاً بالترجمات العربية للانجيل وبالترانيم الكنسية المسيحية(١٨). وهو مصطلح منقول عن المصطلح الانجليزي (Free Verse) والفرنسي(Vers liber) وهو عين الطريقة وذاتها وتكتب القصيدة فيه على هيئة الشعر وعادة ما تكون أسطرها قصيرة وتحتفظ بإيقاع منتظم إلا أنه ليس

بإيقاع نمطي مطرد وكذلك الإيقاع المعتمد على التفعيلة في الشعر المنظوم، ويخلو الشعر المنثور من القافية وكاتبه يتخلى عن سلطان الإيقاع المنظوم وغنائية النظم ليستكشف مؤثرات أخر[١٩]. ومن رواده أدونيس (علي أحمد سعيد) وأنسي الحاج ومحمد الماغوط، وفؤاد رفقه والشاعرة اللبنانية إنصاف الأعور معضاد وغيرهم كثير في مرحلتنا هذه. وهم يعتمدون الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه هذه من إيقاع خاص في تلاحمهما مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نمواً عضوياً متناسقاً، وهم يميلون إلى الغموض، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح إلى الغرابة أحياناً.

ومن هذه الحركة جاءت قصيدة النثر وهي مجاراة مباشرة لقصيدة النثر الانجليزية والفرنسية وهي تأخذ بكل صفات القصيدة الغنائية إلا أنها تكتب على الورق كما يكتب النثر. وتختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومحكمة البناء. وعن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها. وتختلف عن أي قطعة نثرية قصيرة في أمور منها: أن في قصيدة النثر عادة إيقاعاً خارجياً ظاهراً، وأصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال. وقد يحدث أن يظهر فيها نوع من التقفيه الداخلية وبعض المقاطع الموزونة[٢٠]. وممن كتب فيها أدونيس وأنسي الحاج[٢١].

ولقد احتد النقاش بين الأدباء والنقاد حول وصف هذا الفن بالشعر أو النثر وغالى بعضهم كثيراً فكان أن وصف أصحاب هذا الفن

بالضعف والعجز عن كتابة الشعر العربي واتهمهم بالجهل، وقابله أنصار هذا الفن قائلين بأن هذا هو مستقبل الشعر العربي وأن شعراء هذه الحركة قد جاءوا لينقذوا الشعر العربي من هاوية كان سيقدم عليها لو استمرت مسيرته كما كانت قبل مجيئهم. ولكن المتتبع لهذه الحركة يدرك أن كلا الطرفين قد جانب الحق في مقولته، إذا أنه ليس حقاً وصف أصحاب هذه الحركة بالجهل أو العجز عن كتابة الشعر موزوناً على طريقة العرب لأن ما يكتبه هؤلاء المجددون من أشعار يدل على ملكة شعرية ولغوية مدعومة بثقافة عربية وأجنبية كان لها أثر طيب على أدبنا الحديث وبعض منهم قد جمع بين طريقة الشعر الحر المعتمد على وحدة التفعيلة وبين الشعر المنثور مثل الشاعر أدونيس مما ينفي عنه تهمة الجهل بأوزان الشعر وقواعدها. كما أن القول في أن أصحاب هذا الفن هم الفتح الجديد الذي أخذ بيد الشعر العربي وأنقذه من نهاية مزعومة قول لا يمكن قبوله، إذ أن الشعر العربي مازال كالتربة الخصبة كلما طرحت فيها بذور صالحة واسقيت بالماء العذب أينعت وأنبتت من كل زوج بهيج. وما الشعر العربي الحديث بكل مدارسه واتجاهاته منذ مطلع القرن العشرين إلا شاهد حي على ذلك.

أما فيما يتعلق بالمصطلح فإنه ليس أصدق ولا أدق في الوصف من مصطلح الشعر المنثور ومصطلح قصيدة النثر إذ أن هذا الفن شعر، فيه ما في الشعر من عاطفة وخيال ولغة شاعرة ونغمة متميزة إلا أنه شعر لا ككل الشعر فهو لا يلتزم ما يلتزمه الشعر من وزن عروضي محدد فهو إذن مطلق من هذا الحد فيكون كالنثر في هذه الحرية الذاتية فيكون لذلك

شعراً منثوراً. وكذلك الحال في قصيدة النثر.

ولقد دأب أنصار الشعر المنثور على إطلاق مصطلح (الشعر الحر) عليه كما فعلت خالدة سعيد في كتابها (البحث عن الجذور) وكما فعل شعراء مجلة (شعر) اللبنانية وكتابها. وفي ذلك خلط وإرباك للدارس والقارىء يحسن تجنبه كما أوضحنا آنفاً، وعليه فإننا نفضل الإبقاء على مصطلحي الشعر الحر والشعر المنثور بحدودهما الموضحة هنا.

ولميخائيل نعيمة محاولة في تسمية الشعر المنثور ـ كما هو عند وايتمان ـ بالشعر المنسرح وليس يقصد بذلك البحر المعروف بهذا الاسم ولكنه يختار هذا التعبير لما فيه من الانطلاق والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبغير قيد، وتلك هي أبرز صفات هذا النوع من الشعر[٢٢].

وما الشعر المنثور إلا ما عناه الفارابي بقوله (القول الشعري) حيث حدد ذلك قائلاً: (والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو مقال شعري)[٢٣].

ولقد ظلت أطوار الشعر العربي الستة متداخلة متواصلة لم يقم وجود أي منها على إلغاء سابقه.

الأولية في كتابة الشعر الحر

تؤكد نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وفي جميع كتاباتها الأخرى بأنها هي - لا سواها - أول من بدأ كتابة الشعر الحر، وأن البداية كانت قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة والمنشورة في سنة ١٩٤٧م[٢٤]. ويؤيد ذلك زوجها الدكتور عبدالهادي محبوبة فيقدم لنا برهانه على ذلك بأن يقتطف مشهداً من محاورة عائلية لأسرة الملائكة حول القصيدة وذلك من دفتر للذكريات مخطوط خاص بنازك نفسها[٢٥]، قاصداً من ذلك تأكيد الأولية لنازك. وتتعمد نازك الملائكة حصر قضية الأولية بينها وبين السياب في قصيدته (هل كان حباً) متجاهلة كل ما سبقهما من محاولات وتجارب. وتثبت في كتابها أنها قد سبقت السياب بمدة لا تزيد عن نصف شهر. فهي قد نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) بلبنان ووصلت المجلة بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧م وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان (أزهار ذابلة) للسياب، وفيه كانت قصيدته (الحرة)[٢٦]. وبعد ذلك

وعلى أثر صدور ديوانها (شظايا ورماد) في عام ١٩٤٩م ضاماً بين دفتيه قصائد حرة أخرى أخذت الحركة الجديدة تعطي ثمارها بصدور دواوين لشعراء شباب من العراق كعبدالوهاب البياتي وشاذل طاقة وذلك سنة ١٩٥٠م.

وتلجأ نازك الملائكة إلى وسيلة أخرى لإثبات أوليتها المطلقة في كتابة الشعر الحر، فتنفي تأثرها بأي نمط شعري سابق لها بأن تزعم عدم معرفتها بتلك الأنماط الشعرية، فلا أثر للموشحات عليها (لأن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر)[٢٧]. أما البند[٢٨] فلم تعلم به نازك إلا سنة ١٩٥٣م - على زعمها - وتعطي نفسها أعذارا تبرر بها جهلها لهذا الفن الشعري السائد في بلدها[٢٩]. إلا أنها تبخل بأعذارها هذه على شاعر عراقي آخر هو الرصافي فهي حينما تحدثت عن عدم ذكر العروضيين العرب للبند في كتبهم أوجدت لهم عذرا بأنهم لم يعرفوا البند إذ إنه فن شعري اقتصر عليه شعراء العراق واستثنت من ذلك الرصافي[٣٠] لأنه عراقي فلا يشمله العذر. وكأنها بذلك تحتاج نفسها، فلئن بحجتها على الرصافي لأنه عراقي يجب عليه معرفة البند لأن البند عراقي ايضا فإنه أولى بنا أن نرد الحجة على صاحبتها فنوجب عليها ما أوجبت هي على ابن بلدها. فنازك والرصافي والبند عراقيون والحجة حجتها.

وتنكر نازك الملائكة أيضاً معرفتها بتجارب أحمد زكي أبوشادي في الشعر الحر وتحدد مرة أخرى زمن اطلاعها على دعوة أبوشادي وتقول

إن ذلك كان في سنة ١٩٦٣[٣١].

وكأننا بنازك تصف نفسها بالجهل لتدعي العبقرية. وإلا ماذا كان يضيرها لو أعطت الموشحات حقها في التأثير في نفوس شعراء العربية، وإنه لأمر حتمي أن يكون للموشح أثر بالغ على حركات التجديد في الشعر. والموشح أبرزها وأكثرها عراقة في التراث العربي وفي الذهن العربي وسواء أنكرت نازك أو اعترفت فأثر الموشحات حقيقة أدبية ونفسية لا يمكن إنكارها[٣٢]. أما إنكارها العلم بالبند فأمر نعجب له ولا نكاد نصدقه ليس استناداً إلى حجتها على الرصافي فقط ولكن تصديقاً لما تكرره هي عن نفسها من أنها قوية الاهتمام بالشعر العربي وأنها كثيرة القراءة[٣٣]. أما دعاء الأسبقية بإنكارها المعرفة بتجارب أبوشادي في الشعر الحر فهذا أمر نناقشه من وجهتين احداهما تاريخية والأخرى فنية.

فأما من الناحية التاريخية فقد أثبت الباحثون وجود محاولات عديدة في الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين ولنبدأ بتلك المحاولات التي كانت في العراق بلد الشاعرة. حيث كتب الدكتور يوسف عزالدين عن نشأة الشعر الحر في العراق متتبعاً ما كان قد نشر في الصحف العراقية للفترة ما بين ١٩١١ - ١٩٤٥م وذاكرا بعض المقطوعات الشعرية الحرة ومنوها ببعض المناقشات حولها ومن الأمثلة على ذلك ما نشر في ملحق جريدة (العراق) سنة ١٩٢١م[٣٤]:

اتركوا انعشي ملاك البحر يحملني إلى

حفرتي
هو يحملني اليها
ويواريني فيها
إنـــه
حمل الهم الي
طول عمري
سيسقيني المنية
أنا أدري
فاتركوه، ليتمم فعله نحوي ولا
تزجروه
بعد موتي.

وهي لشاعر رمز لاسمه ولم يذكره، وقد اعتمد فيها على تفعيلة بحر الرمل ـ فاعلاتن ـ محرراً نفسه من الروي ومن البيت ذي التفعيلات المحددة إلا أن الوزن اختل عنده في البيت الثالث.

وقصيدة أخرى مماثلة لهذه في الوزن للأستاذ ابراهيم عبدالقادر المازني نشرت سنة ١٩٢٣ في مجلة (الحرية) في العراق سماها المازني (الشعر الطلق) وعنوانها (محاورة قصيرة) (مع ابن لي بعد وفاة أمه)[٣٥]:

لم أكمله ولكن نظرتي
سألته أين أمك

أين أمك

وهو يهذي لي على عادته

مذ تولت ـ كل يوم

كل يوم

فانثنى يبسط من وجهي الغضون

ولعمرك. كيف ذاك

كيف ذاك

قلت لما مسكت وجهي يداه

أترى تملك حيلة

أي حيلة

قال ما تعني بذا يا أبتاه

قلت: لا شيء أردته

ولثمته.

وغير هاتين القصيدتين مجموعة من القصائد يوردها الدكتور عزالدين في كتابه لعدد من الشعراء العراقيين منشورة في أعداد مختلفة من الجرائد والمجلات العراقية، ويظهر ما أورده المؤلف من نماذج أن الشاعر بسيم الذويب كان أكثر الشعراء كتابة للشعر الحر وأغزرهم انتاجا في تلك الحقبة من تاريخ الأدب الحديث.

ومن الغريب ألا نجد لتجربة المازني صدى في كتاباته حتى إنه لم يشر اليها في مناسبة كانت تستدعي استذكار تجربة كهذه وذلك عندما كتب

مقدمة مسرحية علي أحمد باكثير (أخناتون ونفرتيتي) المكتوبة على نمط الشعر الحر - كما سنرى لاحقا - والتي نوه فيها بنجاح باكثير في اختياره للوزن وفي تمكنه. إلا أننا قد نتلمس السر في ذلك من نقمة المازني على ماضيه الشعري وتنكره له وذلك في أعقاب الخصومة بينه وبين عبدالرحمن شكري عندما اتهمه الأخير بسرقة افكار شعره من الشعر الانجليزي.

أما في مصر فإن حركة الشعر الحر قد بدأت تشق طريقها سنة ١٩٢٧ أو ١٩٢٩م عندما نشر أحمد زكي أبوشادي ديوانه (الشفق الباكي)، وفيه بعض تجارب جديدة في الشعر المرسل والشعر الحر وكانت تجارب جريئة إلا أنها غير ناضجة[٣٦]. ومنها قصيدته (الفنان) التي كتبها سنة ١٩٢٦م[٣٧] وذكر انها مزيج من الشعر المرسل المتحرر من القافية ومن الشعر الحر الذي جعله ابوشادي مزيجا من أكثر من بحر، ولنأخذ بمثال من تلك القصيدة:

تفتش في لب الوجود معبرا عن الفكرة العظمى به لألباء (الطويل)

ترجم أسمى معاني البقاء (المتقارب)

وتثبت بالفن سر الحياة (المتقارب)

وكل معنى يرف لديك في الفن حي (المجتث)

اذا تأملت شيئا قبست منه الجمال (المجتث)

وصنته كحبيس في فنك المتلالي (المجتث)

تبث فينا العبادة (المجتث)

تبث فينا جلالا لا انقضاء له (البسيط)

أنت المعزي لنا في رزء دنيانا (البسيط)

وهكذا تمضي القصيدة مراوحا الشاعر أبياتها بين البحور الأربعة الموضحة اعلاه معتمدا فيها على أبيات كاملة التفعيلات كما في البيت الأول على نهج الخليل دون أن يفصل بين شطر وآخر، وعلى أنصاف أبيات (أشطر)[٣٨].

ولقد جارى أبوشادي في محاولته هذه بعض من الشعراء منهم خليل شيبوب والسحرتي وفريد أبوحديد. وقد نشر خليل شيبوب قصيدة حرة بعنوان (الشراع) في مجلة (أبوللو) سنة ١٩٣٢(٣٩). تابع فيها أبوشادي في مزج البحور غير أنه جعل بعضا من أبياتها على تفعيلة واحدة، وهذه خطوة لم يسبقه فيها أبوشادي، فهو بها يدخل إلى حقيقة الشعر الحر فيخلص نفسه من الالتزام بنظام البيت الكامل والشطر. وهي قصيدة طويلة بلغت ١٠١ بيت، مقسمة على ثمانية مقاطع واختلف عدد أبيات كل مقطع من أربعة إلى تسعة أبيات. واستعمل فيها الشاعر ثمانية بحور، وأسماها (الشعر المطلق أو الشعر الحر) وهذه بعض أبيات منها:

جلسات ذات مساء مرسلا بصري (البسيط)

إلى هذه الآفاق وهي بواسم (الطويل)

وتوقد النار في عظمي وفي فكري (البسيط)

❁ ❁ ❁

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا (الرمل)

وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا (الرمل)

وبدا فيه شراع (الرمل)

كخيال من بعيد يتمشى (الرمل)

في بساط مائج من نسج عشب (الرمل)

أو حمام لم يجد في الروض عشا (الرمل)

فهو في خوف ورعب (الرمل)

إرنه غيمة سرت في سماء (الخفيف)

قد صفت زرقتها (الرمل)

لكنما هذا جناح طائر (الرجز)

مرفرف في ملعب الضياء (الرجز)

يجر زورقا على الدأماء (الرجز).

❁ ❁ ❁

والشراع الخفيف في حيرته (الخفيف)

ليس يدري (الرمل)

أين يسري[٤٠] (الرمل)

ونشاهد هنا البيتين الأخيرين يقومان على تفعيلة واحدة تميز تجربة شيبوب عن تجربة ابوشادي السابقة.

وكرر شيبوب تجربته هذه بقصيدة أخرى بعنوان (الحديقة الميتة

والقصر البالي) نشرها سنة ١٩٤٣م مجلة الرسالة (٥٤٥ ص ٩٩٨) وفيها استخدام الشاعر ثلاثة عشر بحرا من بحور الشعر.

ولعل استخدام الشعراء لبحور متعددة في تجاربهم الشعرية هذه هو السبب في عدم تقبل جمهور القراء العرب لهذه التجارب المبكرة في هذا الميدان اذ أن التغيير كان كبيرا ومفاجئا لم تستطع الأذن العربية تقبله في حينه وهي أذن قد تعودت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها الزمني، والمستمرة في إيقاعها إلى نهاية القصيدة فكان أن فوجئت بقصيدة اختل فيها الوقع الموسيقي بين بيت وآخر ليس في الطول الزمني وحسب وإنما في الايقاع أيضا. ولم يشفع انتشار مجلات كأبوللو والرسالة لمثل هذه التجارب بالقبول العربي وإنما احتاج اعتراف العرب بهذا التغيير زمناً قارب الثلاثين عاما.

ويبرز لنا من هؤلاء الرواد رائد فذ مثابر هو علي أحمد باكثير الذي قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت إلى اللغة العربية بأسلوب شعري وصفه الشاعر في مقدمته للمسرحية بأنه (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية، وهو منطلق لانسيابه بين السطور[٤١] وقد كتبها سنة ١٩٣٦م. إلا أنه تأخر في نشرها وقد ذكر المازني انه قد اطلع عليها منسوخة وذلك قبل عام ١٩٤٠م[٤٢] وقد استخدم باكثير في مسرحيته عدد من البحور، وإن كان البحر المسيطر عليها هو المتدارك وقد اعتمد فيها لا على البيت كوحدة (وإنما الوحدة ـ فيها ـ هي الجملة التامة المعنى التي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن

يقف القارئ إلا عند نهايتها)[٤٣].

وهذا مثال منها على المتدارك[٤٤]:

آه من قلب أفعى اكتسى وجه زهرة
أو يحجر تنين قط مثل هذا الغار البديع
يا للمستبد الجميل وللعفريت بوجه ملك
ولهذا الغراب اللابس ريش الحمام
ولهذا الذئب الضاري الحامل وجه حمل
ولهذا القديس الملعون، وهذا الوغد المبجل
يا أسوأ مختبر في أقدس منظر

ومثال على الجملة الشعرية التي تقوم عليها الوحدة في القصيدة نورد هذه القطعة التي يقوم معناها ووزنها على كونها جملة او جملاً متلاحقة لا يقف الوزن فيها ولا المعنى على نهاية البيت وإنما ينساب الوزن والمعنى من بيت إلى آخر: (الكامل)[٤٥].

ورمت لسانك في دعائك ان روميو غير مخلوق
لهذا الخزى، ان الخزى يخزى أن يرى
بجبين روميو!
فجبينه عرش جدير أن يتوج فيه
رأس المجد ملكا مفردا في الكون أجمع.
ويلاه! اي بهية أنا إذ ألومه.

وبعد ذلك كتب باكثير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) سنة ١٩٣٨م

إلا أنه لم ينشرها إلا عام ١٩٤٠م (بينما لم ينشر ترجمته لروميو وجولييت إلا في سنة ١٩٤٦ ـ وقد ذكرنا أن المازني قد رآها منسوخة قبل صدور مسرحية أخناتون).

وفي مقدمته لأخناتون يبرز أثر المعاناة والممارسة فتتضح عنده الرؤية وتتكون نظريته العروضية التي صارت أخيراً قاعدة من قواعد الشعر الحر ـ كما سنرى لاحقاً ـ وهي رأيه في البحور الصالحة لهذا النمط الشعري فهو يقول: «وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل المتقارب والمتدارك.. الخ، اما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل.. الخ فغير صالحة لهذه الطريقة»[٤٦].

ويستمر في هذه المسرحية أيضاً على مبدأ الجملة الشعرية التامة المعنى كما فعل في (روميو وجولييت). ويؤكد في مقدمته هذه على الاختلاف بين تجربته وبين تجربة الزهاوي وابي حديد في الشعر المرسل إذ لا يختلف نظمهما عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. بينما نظمه من نوع النظم المرسل المنطلق ـ كما هو موضح آنفاً. ووجود هذا الاختلاف أغرى باكثير بأن يدعي السبق والابتكار إذ يقول «وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة التي لم أعلم أحداً سبقني إليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي»[٤٧]. وهذا إدعاء ليس بوسع أحد تصديقه فقد شاهدنا آنفا محاولات أحمد زكي أبوشادي المنشورة سنة ١٩٢٧م وخليل شيبوب الذي نشر قصيدته سنة ١٩٣٢م أي قبل محاولة باكثير

التي أرخها هو بسنة ١٩٣٦م بالنسبة لمسرحية (أخناتون) ولن يكون في وسع باكثير أن يجهل ما سبقه من محاولات وهي على مسمع منه ومرأى وكانت مثار جدال ونقاش في مجالات القاهرة وهو عائش فيها.

وإن كان أبوشادي رائد المحاولة في مصر في قصيدته (الفنان) قد انطلق من مزج البحور ومراوحة الأبيات بين بيت كامل وشطر فإن شيبوب خطا بعده خطوة واحدة كانت في الأخذ بالتفعيلة الواحدة في بعض الأبيات في قصيدته (الشراع). وتأتي الخطوة الثالثة من باكثير في الالتزام ببحر واحد في القصيدة كما فعل في مسرحية (أخناتون) وكما فعل في قصيدة نشرها في الرسالة سنة ١٩٤٥م بعنوان (نموذج من الشعر المرسل الحر)[٤٨] على بحر المتدارك.

ويؤصل تجربته هذه بفكرته حول البحر الصافية وبهذا تصل قصيدة الشعر الحر في مصر إلى شكلها العروضي الذي هو الشكل السائد اليوم.

أما في لبنان فإن الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي تذكر أن أنجح محاولة حديثة لكتابة الشعر الحر كانت قد نشرت في مجلة الأديب اللبنانية في شهر اكتوبر سنة ١٩٤٦م وكانت على بحر الرمل وقد راوح الشاعر في عدد التفعيلات من واحدة إلى خمس في البيت، واختلف تنسيق الأبيات بين مقطع وآخر وكانت بعنوان «أنا لولاك» ومنها قوله[٤٩]:

أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائي
يرقص الكون على لحن السناء
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء.
يتمطى تحت قبلات ذكاء
فاذا جاء المساء
يتوارى ويذاب
باضطراب
خفقه خفق السراب
يتلاشى فوق سمراء الرمال
أنت حولت غنائي أزلا
وسكبت فوق يأسي أملا
أنت فتحت عيوني فرأيت
واهتديت.

وبهذا نرى المحاولات الشعرية تحيط بنازك الملائكة من كل الجهات. في العراق منذ عام ١٩٢١، في الصحف والمجلات العراقية إلى عام ١٩٤٥م. وفي مصر منذ عام ١٩٢٦م في اشهر المجلات الادبية على مستوى العالم العربي وليس كشهرة الرسالة وأبوللو شهرة ولا كانتشارهما انتشاراً، ويؤكد ذلك ارتباط أسماء مشاهير شعراء العرب بهما كعلي محمود طه والشابي والتيجاني والعواد والزهاوي. وفي لبنان حيث تنشر مجلة الأديب التي لا تنقصها الشهرة ولا الشيوع- قصائد حرة، كما رأينا فهل لنازك أن تأتي بعد ذلك وتنكر أن تكون قد

رأت شيئاً أو سمعت بشيء من هذه المحاولات . . ؟ وهي شابة جامعية في كليـة من أوائل الكليات في العالم العربي يندر ان تجد طالبـاً من طلابها مغمض العينين محجوب الفكر عن مجلات بلده ووطنه العربي فلا يطالعها ويتابع ما ينشر فيها ، وقد ملئت هذه المجلات بالقصائد الجديدة والمناقشات حولها كما هي الحال في مجلة الرسالة في كتابات دريني خشبة [٥٠] وفي مجلة أبوللو وكتابات أبو شادي .

ولقد ذكرت سلمى الخضراء الجيوسي أن نازك قد بدأت تنشر في مجلة الأديب في وقت مقارب للوقت الذي نشرت فيه قصيدة فؤاد الخشن [٥١] . ولئن فات نازك الاطلاع على مجلات العراق والبلاد العربية - وهي استحالة - فهل فاتها الاطلاع على الكتب المنشورة كديوان أبو شادي . ومسرحيات باكثير . . ؟ . هذه فروض ليس في وسعنا الأخذ بها والا لأصبحت نازك رائدة جاهلة لا تعلم بما يدور حولها من قضايا أدبية خطيرة وهامة لها مساس مباشر بالشعر العربي وبمستقبله . . وكيف بها إذن ترود مستقبلاً وهي تجهل الحاضر . وكيف تعلم بأزمة الشعر العربي وهي تجهل حال هذا الشعر التي يعيشها .

ونرى أيضاً من هذا العرض أن تعبير (الشعر الحر) و(الشعر المنطلق) من التعبيرات الشائعة بين الشعراء والكتاب منذ زمن يسبق محاولة نازك الملائكة بربع قرن .

ولابد أن نشير هنا إلى الوهم الذي وقع فيه بعض الكتاب السعوديين حينما أدعوا ان الشاعر محمد حسن عواد قد كان سباقاً في

كتابة الشعر الحر، وذلك بقصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي) المنشورة في ديوان (البراعم) والتي كتبها العواد عام ١٩٢٤م. ولكنه لم ينشرها الا بعد ذلك بوقت طويل.

والقصيدة المذكورة ليست شعراً حراً على الاطلاق. فهي مكونة من سبعة مقاطع في كل مقطع خمسة أبيات موزونة مقفاة، على بحر المتقارب غير انه اقتصر على ست تفيعيلات في كل بيت من الأبيات الأربعة الأولى في كل مقطع، وجعل لكل مقطع خاتمة من بيت ذي ثلاث تفعيلات، واتبع فيها نظاماً ثابتاً للتقفية هو كالآتي: أ. أ. أ. ب. ج والتزم بهذا النظام في كل مقاطعة بل زاد في ذلك فالتزم بنفس حرف الروي في البيتين الرابع والخامس حيث كانا دائماً التاء، واللام. ولا يشذ عن ذلك سوى خلل يسير في المقطع الرابع في البيتين الثالث والرابع منه حيث جاءا من ثلاث تفعيلات في كل منهما وهذا لا يجعلها قصيدة حرة، وانما هي من شعر المقطوعة المتأثر بالموشحات وبالشعر المرسل.

أما من ناحية فنية نتناول الموضوع من زوايا ثلاث هي:

أولاً:

إن جميع القصائد الموزونة وزناً ممثالاً لنظام وزن الشعر الحر في كتاب الدكتور يوسف عز الدين كانت على وزن فاعلاتن من بحر الرمل. وكذلك كانت قصيدة فؤاد الخشن أيضاً. أما باكثير فقد اعتمد البحر المتدارك في مسرحية (أخناتون) وفي قصيدة (نموذج من الشعر

المرسل الحر) (٥٢) أي على وزن فاعلن وتفريغاتها ولا يخرج من هذا الا محاولات أبو شادي وخليل شيبوب لاعتمادهما أكثر من بحر في القصيدة الواحدة وهذا الاتفاق في الاعتماد على وزن فاعلاتن وشقيقتها الصغرى فاعلن يشير إلى حقيقتين هامتين أولاهما هي الارتباط بين هذه المحاولات وبين الموشحات ـ فإنه من المعروف أن معظم الموشحات المعتمدة على النظام الوزني العربي والمشهور منها بالذات كانت على وزن فاعلاتن ـ كما في موشح ابن سهل الأندلسي .

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى   قلب صب حله عن مكنس

الذي عارضه (٥٣) لسان الدين بن الخطيب في موشحه الذائع الصيت :

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالأندلس

والحقيقة الثانية في ذلك هو تأثر هؤلاء الشعراء ببعضهم . . وإلا فما معنى اصرارهم على اعتماد هاتين التفعيلتين بالذات وهم في طور التجريب . والذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى هي نازك الملائكة . وقصيدتها الكوليرا التي اعتمدت لها وزن فاعلن ـ المتدارك . وهو ما سبقها اليه على أحمد باكثير . وهذا قد يكون دليل تأثر فني بتجارب باكثير . ويزيد من تأكيد ذلك في نفوسنا ، أن نازك نسبت لنفسها ابتكار تفعيلة جديدة في بحر الخبب هي ـ فاعل [٥٤] ـ وذلك في قولها في قصيدة الكوليرا (٥٥) .

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأناث

(ـ ب ب / ـ ـ / ـ ـ / ب ب ـ / ـ ـ ○)

فالتفعيلة الأولى في البيت الثاني (اصغ إ) هي على وزن (فاعل) وهذا ابتكار قد سبقها اليه باكثير في مسرحيته المترجمة (روميو وجولييت) حيث يقول في أحد أبياتها[٥٦] .

ذهب الضيف جميعاً فهلمي ننصرف .

(ب ب ـ / ـ ب ب / ـ ب ب / ـ ـ / ب ب ـ / ـ ـ / ب ب ـ)

والتفعيلة الثانية هنا (ضيف جـ) على وزن (فاعل) أيضاً. وقد ترجم باكثير هذه المسرحية سنة ١٩٣٦م ونشرها سنة ١٩٤٦م أي قبل أن تنشر نازك قصيدتها بسنة (على أن كلاً من البيتين يمكن النظر اليهما لا على أنهما من الخبب بل من الرمل فيما لو قطعناها كما يلي :

اصغ إلى وقع صدى الأناث

ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ـ ○

ذهب الضيف جميعاً فهلمي ننصرف

ب ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ـ ب ب ـ

وهنا ينتفي وجود تفعيلة جديدة في أي منهما وهذا تشابه كامل بين نازك وباكثير في استخدام البحر نفسه والوقوع في استخدام تفعيلة جديدة ـ يجعل التجربتين متلاحمتين مما يقوم دليلاً على تشبع نازك بهذه المناسبة وانعكاسها لا شعورياً على عملها نفسه .

أما قصيدة السياب (هل كان حباً) التي تعمدت نازك بذكاء أن تحصر نقاش الأولية بينها وبين قصيدتها، فقد جاءت على وزن الرمل ـ فاعلاتن ـ وهي تسير على حذو ما سبقها من قصائد على هذا الوزن ولعل دلائل التأثر عند السياب أظهر وأوضح فقد ذكر باكثير أن السياب ـ رحمه الله ـ كان يذكر له السبق في كلمات الاهداء التي كان ـ يخطها على كتبه المهداة لباكثير (٥٧)، ولقد كان الدكتور يوسف عز الدين قد تساءل من قبل عما إذا كان من محض المصادفة أن يكتب رفائيل بطي ـ وهو من المنادين الأوائل للشعر الحر والشعر المنثور ـ مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وهو أول ديوان للسياب وفيه كانت أول قصيدة حرة للسياب وهي المذكورة آنفاً، أم أن السياب قد عرف بالحركة الشعرية التي قامت زمن رفائيل بطي وقرأ الشعر الذي نشره رفائيل (٥٨).

ثانياً:

لم يفت على أحد من الباحثين أن قصيدة نازك لم تقم على نظام الشعر الحر في اعتماد الوزن سواء ما سبقها من محاولات أو ما لحقها ـ بما في ذلك كتاباتها اللاحقة ـ وقد أشار إلى ذلك صامويل موريه (٥٩)، فذكر أن قصيدة الكوليرا مكونة من أربعة مقاطع يشتمل كل مقطع منها على ثلاثة عشر بيتاً واتفق كل بيت في كل مقطع مع مثيله في عدد التفعيلات.

واتبعت الأبيات نظاماً ثابتاً لحرف الروي، تماثل توزيعه في كل مقاطع القصيدة وننقل هنا رسماً لمخطط القصيدة يمثل فيه الحرف موقع

البيت، ونوع الحرف يرمز للروي وتكرره، بينما الرقم يعني عدد التفعيلات

أ ـ ٢ ب ـ ٤ ب ـ ٦ جـ ـ ٤ جـ ـ ٤ ب ـ ٤

د ـ ٤

د ـ ٤ ب ـ ٦ هـ ـ ٤ هـ ـ ٤ هـ ـ ٣ هـ ـ ٦

وهكذا تمضي القصيدة في كل مقطع من مقاطعها فالشاعرة هنا حرة في صياغة المقطع الاول فحسب، بينما هي ملتزمة في ما تلاه من مقاطع. وهذا ليس بالشعر الحر. وقد ذكر موريه أن هذا نوع من الشعر معروف باللغة الإنجليزية يلتزم فيه الشاعر بنفس النظام الذي وضعه لنفسه في أول مقطع في القصيدة، وذكر أن ممن كتب في هذا النمط الشعري الشعراء: غري وكيتس وكولنز وسونبورن ـ ونحن نعلم أن نازك على صلة بشعر توماس غري. وقد ترجمت له قصيدته (مرثية في مقبرة ريفية)[٦٠]. وذلك عام ١٩٤٥م.

وزاد موريه أن هذا النمط الشعري كان معروفاً في العربية وذلك في الترانيم المسيحية وفي الشعر المهجري إلا أن المهجرين كانوا ينظرون اليه كنوع جديد من الموشحات.

ولعل موريه يقصد هنا قصائد مثل قصيدة نسيب عريضة والتي فيها يقول[٦١].

كغنوة

ادفنوه

اسكنوه

هوة اللحد العميق

وقصائد ميخائيل نعيمة: من سفر الزمان، وابتهالات [٦٢]. ومن سفر الزمان يقول نعيمة:

روحي! فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن باتت حواشيك

واليوم كف الدهر تطويك

عنا، ومن يدري متى تنشرين

روحي وخلينا

بالأرض لاهينا

نرعى أمانينا

في مرج أوهام

مابين أيام وأعوام

تأتي وتمضي وهي سر دفين

وفي هذه القصيدة نلاحظ أموراً منها:

١ـ أنها كتبت سنة ١٩١٩م ولم يعط نعيمة أسماً لتجربته هذه.

٢ـ أن المقطع الثاني من القصيدة جاء على نفس المقطع الأول ـ المنقول هنا ـ أي أنه جاء من عشرة أبيات وكل بيت اشتمل على نفس عدد التفعيلات كمقابله في المقطع الاول كما سار المقطع الثاني على نفس النظام في توزيع حرف الروي بين الابيات وهذا عين تجربة نازك في قصيدتها (الكوليرا).

٣- أن الشاعر أعطى نفسه حرية التصرف في بحر السريع فبينما جعل الأبيات الاربعة الاولى تتكون من ثلاث تفعيلات لكل منها - وهي أشطر السريع بأعاريضها المختلفة - نجده يجعل الأبيات الأربعة التي تليها تتكون من تفعيلتين وهو ما لم يرد - من قبل - في بحر السريع العمودي، يعود بعد ذلك في البيتين الأخيرين إلى نظام الشرط ولكن بعروضين مختلفين. مع عدم الالتزام بروي موحد. وهذا تحرر في الوزن والروي تماماً كما فعلت نازك بقصيدتها. وكل من نعيمة ونازك تحرر في المقطع الأول والتزم فيما تلاه- وتدرك نازك ذلك وتعترف به في مقدم ديوانها شظايا ورماد (ص ١٨).

وبذا تخرج قصيدة (الكوليرا) من الشعر الحر وصاحبتها مسبوقة بميخائيل نعيمة ونسيب عريضة. والجميع يأخذون بنظام الموشحات في هندسة القصيدة وتوزيع التفعيلات فيها والروي كما يحلو للشاعر، بأن يجعل قصيدته أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ويكثر من أعاريضها المختلفة كما قال ابن خلدون عن الموشحات [٦٣].

وباستقراء ديوان نازك (شظايا ورماد) وما ذيل بكل قصيدة من تاريخ كتابتها لا نجد لنازك قصائد حرة قبل عام ١٩٤٨م اذ ليس من ضمن القصائد المكتوبة في عام ٤٧ أي قصيدة خارجة عن النظام العمودي او الشعر المرسل ذي المقطوعات سوى قصيدة الكوليرا، ويأتي في سنة ٤٨ قصائد مثل (الأفعوان) و(نهاية السلم) والقصيدة البارعة (الخيط

المشدود إلى شجرة السرو) وهذه القصائد شعر حر لا على نظام نازك في الكوليرا ولكن على المفهوم الذي تعارفنا عليه من خلال ما قدمناه من تعريف في هذا البحث. وبهذا تكون بداية نازك الملائكة مع الشعر الحر في عام ثمانية وأربعين لا سبعة وأربعين كما تزعم.

ثالثاً:

لقد رأينا أن محاولات التجديد في عمود الشعر العربي قد وجدت منذ زمن الموشحات، ان لم تكن قائمة منذ وجود الشعر العربي نفسه وذلك في شعر الأراجيز والمسمطات وما إليها من أنماط شعرية مخالفة للقصيدة العمودية ذات الروي الواحد. وزادت الرغبة في التجديد عند الشعراء في العصر الحديث منذ مطلع القرن، فكان الشعر المرسل، وكانت الموشحات الحديثة، وكان الشعر الحر والمنثور وقصيدة النثر.

ولئن كان حب التغيير والتجديد قد مس الجانب الخارجي للقصيدة وتعرض لوزنها كأبرز مظاهرة الا انه كانت له دوافع فنية ونفسية هي التي يجب الأخذ بها أكثر لأنها هي المؤشرات الحقيقية إلى التطوير والتجديد ومن هنا كان يجب علينا أن ننظر إلى الامر اذ الاساس في هذه القضية شيئان هما:

أولاً:

أي من الشعراء استطاع أن يقدم لنا تجارب شعرية ذات بعد فني ونفسي وجد بسبب استفادة الشاعر من هذه الحرية في الأوزان كيما يحولها من حرية مادية شكلية إلى انطلاقة فنية وانفتاح حضاري.

وثانياً:

إن العبرة بالريادة لا بالأولية. فقد تحدث الأولية اتفاقاً وعن غير وعي أو قصد، أو دونما هدف لمستقبل فني يدل على تصور ورؤية عند الشاعر. بينما الريادة تعني أن لدى الشاعر قضية ورسالة يقدمها إلى أمته متحملاً ما يستتبعه ذلك من مشاق قد خبرها أصحاب الأفكار الجديدة وقادة الفكر - والريادة تعني أن الشاعر قد ترك أثراً لدعوته في نفوس غيره من الشعراء فتابعوه.

لقد كانت الأسباب الفنية أهم الدوافع للتجديد منذ اصطدم البستاني بمشكلة فنية أساسية تتعلق بترجمة (الالياذة) شعراً، وكان الشعر العربي السائد في وقته هو القصيدة الغنائية العمودية، والالياذة ملحمة تقوم على الدراما وعلى الحديث مصوراً بلغة شعرية موزونة، فلم يجد البستاني بدأ من التغيير في نظام الشعر العمودي - إن هو أراد يترجمها شعرا. فصار التعديل بذلك حتمية فنية فرضه عليه هذا الموقف الحضاري للتفتح على أمم أخرى من البشر. فعلى الشاعر أن يجدد أو أن يظل يجهل عملاً أدبياً راقياً كالالياذة فجدد البستاني مضطراً ومجتهداً. وكذلك الأمر مع باكثير في ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) وفي مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) ولقد كانت عوامل التحدي عند باكثير قومية وفنية. أما القومية منها فهي أنه قد ترجم مسرحية شكسبير شعراً بعد مشادة مع أستاذه الإنجليزي الذي تجادل معه حول قدرة العرب على كتابة الشعر المرسل وتشكيك الإنجليزي بهذه

القدرة فأخذ باكثير على عاتقه مهمة إثبات قدرة اللغة العربية على أن تلد نماذج شعرية جديدة متطورة مثل تلك التي عند شكسبير. فكان أن ترجم (روميو وجولييت) شعراً(٦٤). أما الأسباب الفنية فهي عين الأسباب التي كانت عند البستاني.

ولئن كانت الأسباب الداعية للتغيير واضحة ولها أبعاد فنية عند البستاني وباكثير فإن غيرهم من المجددين الأوائل لم تكن لديهم نفس القوة في الفكرة والوضوح في القصد. فهذا رفائيل بطي ينادي بالتجديد لأن (الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد وتكره القيود، لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة السهلة)(٦٥). وهذه أسباب - إن تحققت - فهي أمور خارجية مفترضة لا تصور حال الشاعر نفسه أو ضروريات تجربته الشعرية، إنما هي صورة لجمهور الشاعر ونفسيته وثقافته. وتلك أمور قابلة للتغيير والتبدل وكأني بها أسباب مادية شكلية لا نفسية أو فنية.

ولقد كان كثير من تلك المحاولات المبكرة متأثراً بالشعر الغربي مجارياً له أكثر من كونه احساساً داخلياً بضرورة التغيير والتجديد. وكان من أبرز صفات المجددين الأوائل (من بداية القرن إلى عام ١٩٤٧م) على نمط الشعر الحر أنهم لم يكونوا من المتمكنين في الشعر. فجميع الأسماء التي أوردها الدكتور يوسف عزالدين في كتابه كانت لشعراء صغار كانوا يجربون في الشعر تجريباً. ولم تكن لديهم مواقف نقدية بارزة. وليست الحال في مصر بأحسن من ذلك بكثير، فقد كان

أسوأ ما كتب أبو شادي من شعر هو ذلك النوع الذي على نمط الشعر الحر(٦٦). أما باكثير فإنه كان بعيد النظر حاذق الرؤية في عقله فإن شعره لم يبلغ ذلك المستوى الذي بلغه فكره. ولم تكن القصائد الحرة في مصر لتهز وجدان العربي أو تستثير دهشته بما في ذلك قصائد شيبوب.

وتظل تلك المحاولات تجريباً تمهيدياً لا يمس إلا الجدار الخارجي للقصيدة. فهي تطوير عروضي بحت.

ويظل التجريب حتى تأتينا قصائد مثل (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) لنازك الملائكة عام ١٩٤٨ ـ وقصيدة (في السوق القديم) لبدر شاكر السياب سنة ١٩٤٨م لتجعل هاتان القصيدتان من هذه السنة سنة انطلاقة الشعر الحر ليكون حركة فنية وفكرية في الشعر العربي وتتابع القصائد الحرة المبدعة الرائدة بعد ذلك من هذين الشاعرين ومن شعراء آخرين ساروا مسارهم في العراق ومصر وفي لبنان، وغيرها من بلاد العرب.

فالأولية ليست لنازك حتماً أما الريادة فهي بلا شك واحدة من كوكبة من الشعراء حملوا راية هذه الحركة في بدايتها بدوافع من اطلاعها على الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. فهو تطور ناشئ عن التقاء فكري من الشرق والغرب. دعت اليه الحاجة إلى لغة حديثة ذات طاقة (إيحائية) تستطيع مواجهة (القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم). فقد كانت اللغة العربية لغة حية موحية إلا أنها أصيبت على أيدي أقوام متأخرين بالجمود والركود ولابد إذن

من العودة لاستكشاف ما في اللغة من قوى كامنة مخبوءة يستطيع الشاعر وحده الوصول اليها وذلك عن طريق الثورة والتجديد[٦٧] وتحدد نازك الملائكة العوامل الموجبة للتجديد، والتي جعلت الشعر الحر ينبثق، بأربعة عوامل هي[٦٨]:

١ـ النزوع إلى الواقع، وذلك لأن الأوزان الحرة تتيح للشاعر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية، فينطلق من القيود التي تضيق آفاقه بالأوزان القديمة. ومن الغنائية الناشئة عن الموسيقية العالية في الأوزان القديمة.

٢ـ الحنين إلى الاستقلال. وهي رغبة الشاعر في أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة المتميزة.

٣ـ النفور من النموذج الذي يعتمد على تكرار وحدة ثابتة بدلاً من تغييرها وتنويعها وهو ما ترفضه طبيعة الفكر المعاصر.

٤ـ إيثار المضمون وذلك كردة فعل مباشرة على احساس الشاعر الحديث بأن الشعر العمودي قد تحول إلى تجربة شعرية تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون مما جعل المعنى دائماً تابعاً للوحدة العروضية للبيت ينتهي في نهايتها مثلما يبتدئ في بدايتها. ولا تنسى نازك هنا أن تؤكد على أن الشكل والمضمون وجهان لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه. ولعلها بذلك تتفادى وجود تناقض بين ما تقوله وما تعتقد به. وذلك أنها تقصد أن

حركة الشعر قامت لتعيد الربط بين الشكل الفني للقصيدة وبين مضمونها لتكون وحدة فنية مترابطة وهي تتفق بذلك مع ما سبق أن ذكره أحمد زكي أبو شادي في تعليق له على احدى قصائده الحرة منوهاً بالانسجام القوي بين البناء الشكلي للقصيدة وما تعبر عنه من مشاعر وأحاسيس. فكل شطر في القصيدة جاء متفقاً في معناه ووزنه حسب الفكرة المعبرة عنها دون زيادة أو نقصان، وهنا تكمن قوة التعبير - وهذا لا يوجد في القصيدة التقليدية[٦٩].

وهذه العوامل التي تذكرها نازك مضافاً اليها ما قدمه شعراء حركة الشعر الحر من تجارب شعرية رائدة تجعل هذه الحركة الأخيرة لا مجرد تغيير عروضي وتجريب شكلي - كما كانت حال التجارب السابقة لها - بل هي حركة تطور فني وتعبيري لها جذور اجتماعية كالنزوع إلى الواقع ونفسية كالحنين إلى الاستقلال (والذاتية) وثقافية كالنفور من النموذج وفنية كإعادة الوحدة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي.

أوزان الشعر الحر:

ناقشت نازك الملائكة أوزان الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر مقررة أن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة، فهو إذن شكل من الأشكال الشعرية العامة(٧٠) وأساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة. وتقسم نازك البحور التي يجوز أن

يرد عليها الشعر الحر إلى قسمين :

١ـ البحور الصافية ، وهي البحور ذات التفعيلة الواحدة وهي الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب .

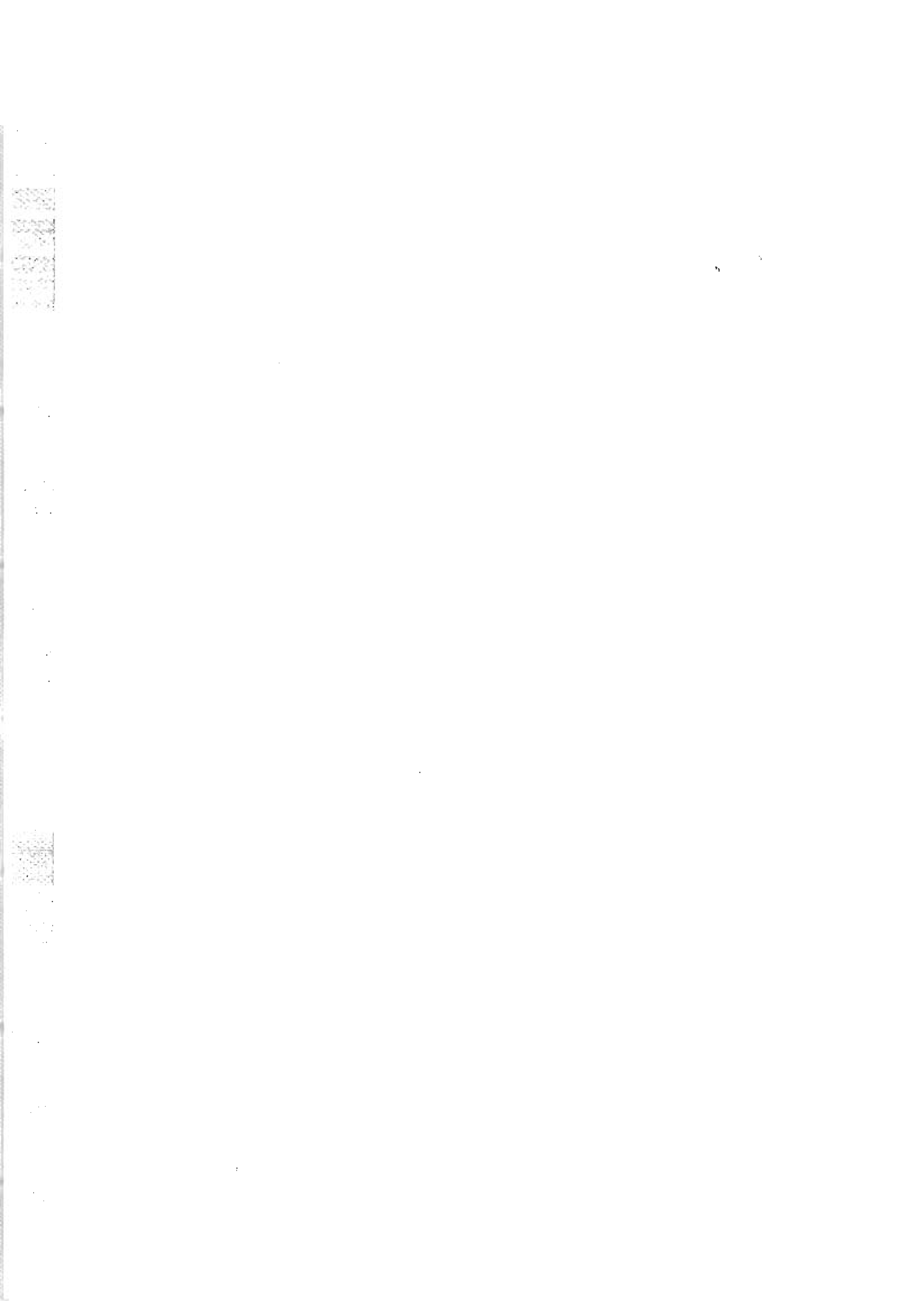
٢ـ البحور الممزوجة وهي البحور التي تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليهما تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد وهي بحرا السريع والوافر وتشترط نازك عندئذ على الشاعر أن يلتزم بالتفعيلة الأخيرة وله تكرار التفعيلة الأولى حسبما تقتضيه حالة تجربته الشعرية .

وهذه الأوزان المحددة في كتاب نازك هي الأوزان التي يسود استخدامها في الشعر الحر منذ انبثاقه . وإن كان بعض الشعراء قد حاول أن يستخدم أوزاناً شعرية أخرى غير هذه إما عن طريق استخدام أكثر من بحر في قصيدة واحدة كما شاهدنا عند أبي شادي فيما سبق من قول حيث استخدم بحوراً كالطويل والمجتث والبسيط مع غيرها من بحور الشعر العربي .

وكما شاهدنا أيضاً من استخدام خليل شيبوب لبحور مثل البسيط ـ والطويل والخفيف وبحور أخرى في نفس القصيدة ، وهذا فيما سبق نازك من تجارب . أما معاصروها فقد جربوا استخدام بحور غير ما ذكرت نازك هنا ، إذ حاول السياب استخدام البحر الخفيف ذي التفعيلات المتغايرة في قصيدته (جيكور أمي)[٧١] بحيث جعل بيتاً يعتمد على تفعيلة واحدة يليه بيت على التفعيلة الثانية حسب نظام رياضي

مرتب. وجرب أيضاً استخدام بحر الطويل من قصيدة حرة[٧٢] معتمداً فيها على كتابة القصيدة من شطر كامل إلى نصف شطر متلافياً بذلك إفراد إحدى تفعيلتي بحر الطويل في بيت واحد وكأنه بذلك يجاري أبا شادي في تجربته السابقة الذكر. ولقد ظلت هذه مجرد تجارب ولم تتحول إلى حركة عامة في الشعر حتى إن السياب نفسه لم يطبق تجربته الاولى إلا في الأبيات الأولى فقط من قصيدته (جيكور أمي). ولم يواصل هذه التجارب بعد ذلك. ولذا فإن البحور الثمانية المحددة في كتاب نازك ظلت هي الأوزان الثابتة للشعر الحر.

ولا يفوتنا أن نذكر هنا ما سبق الحديث عنه من أن علي أحمد باكثير قد سبق نازك الملائكة الى تحديد أنواع البحور التي يمكن استعمالها في الشعر الحر حيث ذكر أنها (البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك.... إلخ. أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل.... إلخ. فغير صالحة لهذه الطريقة). وذلك سنة ١٩٤٠[٧٣]. غير أن نازك أضافت إلى ذلك البحور المزوجة.



قضايا الشعر الحر الفنية

تحدثت نازك الملائكة عن قضايا فنية في الشعر الحر في الفصل الأول من كتابها، من ضمنها قضيتان هما في حقيقتهما متصلتان ببعض إلا أنها قد فصلت بينهما مكاناً وعنواناً.

فقد ذكرت تحت عنوان (المزايا المضللة في الشعر الحر) أن في هذا الشعر مزايا خادعة وهي ثلاث[٧٤]:

١ـ الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان للشاعر.

وهي حرية ترى نازك أنها خطرة لأنها توهم الشاعر أنه غير ملزم باتباع طول معين لأبياته (أو أشطره حسب تعبيرها) وتوهمه أيضاً أنه غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة للقافية، فتتحول الحرية بذلك إلى فوضى كاملة.

وكلام نازك هذا لا يعدو أن يكون ملاحظة تعليمية لشاعر مبتدئ، ولا يسري بأي حال من الأحوال على شاعر متمكن إذ

أنه من المسلم به عندئذ أن الشاعر الذي يمتلك أدوات الشعر الأساسية لا يمكن أن تتحول عنده الحرية إلى (فوضى) وإلا سقط شعره :

وهي عندما تقرر ذلك إنما تنطلق من رأيها الذي تمنع فيه وجود بيت حر من تفعيلات ست أو تسع . وكذلك من رأيها في القافية (الروي) في الشعر الحر وسنناقش هذه القضايا في مكانها من هذا البحث .

٢ـ الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته . مما يجعله يكتب أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن ـ في رأيها ـ وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب . وهذه الموسيقى انما هي نابعة من الأوزان لا من شعره، ويزيد في تأثيرها أنها أوزان جديدة في الأدب العربي ولكل جديد لذة .

٣ـ التدفق وهي تقصد بذلك أن الشعر الحر باعتماده ـ غالباً على تفعيلة واحدة يصبح كالجدول المنحدر إذ يتدفق الوزن فيه تدفقاً مستمراً ويهمل الشاعر فيه الوقوف عند آخر البيت وينتج عن ذلك في رأي نازك شيئان هما :

١ـ طول العبارة في الشعر الحر وتمثل لذلك بمقطع للسياب هو :

وكأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء

تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

وهو مقطع من قصيدة (حفار القبور)، وتعقبه بمثال آخر من البياتي.

وإن كانت نازك تسمي ذلك تدفقاً وطول عبارة فقد سماه العروضيون من قبل بالتضمين وهو تعليق البيت بالذي يليه وكانوا يعدونه عيباً من عيوب القافية ويمثلون له بقول النابغة(٧٥):

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات
أتينهم بنصح الصدر مني

وتجاري نازك العروضيين في ذلك فتحاول فرض هذه القاعدة في الشعر الحر في الوقت الذي أباحت فيه لنفسها ولغيرها من الشعراء التمرد على قواعد العروض الأساسية في نظام البحور ونظام الروي. وإنه لعجب أن تجعل التضمين عيباً وتغفل عن غيره من عيوب القافية كالايطاء والإكفاء والإقواء وما سواها. وهي إما أن تسمح للشعر الحر بأن يتحرر من هذه جميعاً أو فلتأخذ بها جميعاً، على أن العروضيين ما كانوا على حق عندما جعلوا التضمين عيباً ففيه امتداد لنفس الشاعر يدل على قدرة بيانية وله دلالات فنية تتجه نحو ربط القصيدة ربطاً عضوياً يقضي على وحدة البيت واستقلاليته وهو ما ظل النقد الحديث يحاول

ادخاله إلى الشعر العربي منذ حملة العقاد على شوقي فكيف بنازك تعود بنا إلى قيود ما فتئنا نحاول الخلاص منها حتى في الشعر العمودي. بينما التضمين لا ينطبق عليه مسمى عيب كانطباقه على عيوب القافية الأخر.

وكم نعجب من نازك إذ تفعل ما تعيبه على غيرها. ولنقرأ قولها(٧٦):

هذا الفتى الضجر الحزين
عبثا يحاول أن يرى في الآخرين
شيئاً سوى اللغز القديم
والقصة الكبرى التي سئم الوجود
أبطالها وفصولها ومضى يراقب في برود
تكرارها البالي السقيم

ونستعمل عبارة نازك عن مثال السياب فنقول عن مثالها (هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست وقفة من أي نوع)(٧٧) وإن كانت نازك قد استخدمت نظاماً للروى يقوم على أ. أ. ب. جـ. جـ. ب. فإن السياب قد استخدم للروي نظاماً أيضاً قوامه (ابتداء من البيت الثاني) ب أ. ب. ب. على أن الروي لا يمكن اعتباره وقفة مبيحة للتضمين، ولم يشفع ذلك للنابغة عند العروضيين.

٢ ـ صعوبة اختتام القصائد الحرة لفرط تدفقها والسبب في ذلك عند نازك عدم وجود (الوقفات الطبيعية) كما في الشعر العمودي

حتى وإن استعمل الشاعر أشد العبارات جهورية وقطعاً فإنها ترى أنه يظل يحس أن القصيدة لم تقف وانما استمرت تتدفق. وكأننا بنازك هنا تتحدث عن مشكلة فنية خاصة وإلا فكيف توقفت قصائد جميع شعراء العربية ممن كتب الشعر الحر ومنهم الناقدة نفسها.

وما ذلك إلا أمر من أمور الشاعر نفسه وطبيعة تجربته الشعرية ومدى صدقها من عدمه ومدى تمكنه من أداة الشعر وأساليبه، وذلك أمر يحدث للشاعر سواء كتب شعراً عمودياً أو حراً أو قصة فإن لم تتضح التجربة عنده فإن عمله الأدبي سيكون عرضه للخلل والنقص.

وتختم نازك كلامها في ذلك بأن تقرر أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره بسبب تدفقها وعدم وجود الوقفات فيها.

أما القضية الفنية الثانية في الشعر الحر فقد أوردتها نازك تحت عنوان (عيوب الوزن الحر)[٧٨] وهما اثنان:

أولاً - اقتصادر الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي وفي هذا تضييق على الشاعر وعلى مجال إبداعه في رأي نازك.

ثانياً - وهو ما يعنينا هنا حيث تقول إن أغلب الشعر الحر يرتكز على تفعيلة واحدة وذلك يسبب رتابة مملة. وهذا كلام مناقض لما قالته من قبل من أن للأوزان الحرة مزايا مضللة كالحرية البراقة التي تمنحها هذه الأوزان الحرة وكالتدفق الناتج عن تكرار تفعيلة واحدة

مرات يختلف عددها من بيت لآخر .

فكيف بالوزن ذي الحرية والموسيقية والتدفق كالجدول في الروض المنحدرة يصبح رتيباً مملاً، ولسبب واحد هو اعتماده على تفعيلة واحدة مكررة . . . ؟

وتضيف نازك إلى تناقضها مع نفسها تناقضاً آخر عندما تقول إن الشعر الحر لاعتماده ـ غالباً ـ على تفعيلة واحدة لا يصلح للملاحم قط، وكأنها نسيت ما قالته قبل صفحات من أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره وذلك لتدفقها الناشئ عن وحدة التفعيلة . فأي من الفكرتين تريدنا نازك أن نأخذ عنها .

على أن نازك لا تلبث أن ترد على نفسها فيما يتعلق برتابة الأوزان حينما تنهي كلامها قائلة (ومما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل) وهذا ليس مداواة للرتابة بقدر ما هو من أهم عناصر تكوين العمل الأدبي إن شعراً وإن نثراً .

قضايا الشعر الحر العروضية

تحت عنوان المشاكل الفرعية في الشعر الحر ذكرت نازك مشاكل أربعاً وألحقت بها مسألتين، أما المشاكل الأربع فنأخذها تباعاً وهي[(٧٩)]:

أولاً:

تقول نازك: «إن التفعيلة بمعناها الشعري وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم وهذه الخاصية تكون أبرز وأشد في التفعيلات الوتدية. أي التي تنتهي بوتد (مجموع) مثل فاعلن، متفاعلن، مستفعلن، من تفعيلات الشعر الحر، وفي الوتد قوة وصلابة تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر إيراده في آخر الكلمة لكي يختمها به ويقويها، بدلاً من أن يورده في أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها أي أن تكون الكلمات في البيت متوازنة مع التفعيلات كقولك:

(متجافياً = متفاعلن، زهر الربى = مستفعلن. ذاهباً = فاعلن) وإن ورد الوتد في أول الكلمة فإن نازك ترى أنه يشقها ـ حسب قولها ـ إلى

شقين ومثال ذلك ما تقول :

شيخ المعرة شاعرُ

مســــتفعلـن متفـاعلـن

ونازك هنا تحاول إيجاد قاعدة لاستخدام الوتد لم يتعرض لها العروضيون وترى أن الشعراء العرب في القديم قد تحاشوا مشاكل الوتد بوحي من سليقتهم فتعاملوا معه بالطرق التالية :

١ ـ يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة لا في أولها كما في الأمثلة السابقة .

٢ ـ أن يورد الوتد في النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف علة وتستشهد على ذلك بقول ابن مالك في الألفية :

وأستعين الله في ألفية.

فالوتد في التفعيلة الأولى قد انتهى بحرف علة وهو ياء (وأستعين) .

وتجيز نازك إيقاف الوتد على حرف (صلد) في وسط الكلمة إن كان وروده في البيت نادراً بمعنى أن يرد إلى جواره وتد يختم كلمة ووتد آخر ينتهي بحرف مد . .

ولذا فإن نازك تفسر قرب بحر الرجز من النثرية وسرعة انزلاقه فيها بأنه بسبب وجود الوتد في آخر تفعيلة هذا البحر فإذا أورده الشاعر في وسط الكلمة أضعف موسيقاه وقربه من النثر . وتورد تباعاً لذلك ملاحظة حول ندرة وجود التدوير في بحري الكامل والطويل إذا تحولت

تفعيلة الأخير إلى (مفاعلن) وذلك بسبب وجود الوتد المجموع.

وترى نازك أن استخدام الوتد الخاطىء شائع بين شعراء أسلوب الشعر الحر لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم أقل مما ينبغي(٨٠).

ولقد ناقشها في ذلك الدكتور محمد النويهي(٨١) متهماً إياها بقراءة الشعر حسب تقطيعه العروضي - وهي طريقة مدرسية بدائية - وإن النظرة العروضية تطغى عليها «إلى حد أن تجد في الألفية وسواها من منظومات أسلافنا التعليمية نصيباً من الموسيقى المقبولة أوفر مما تجده في قصائد شعرائنا المعاصرين(٨٢) وأنكر عليها ما أوحت به فكرتها من أن البيت المثالي «هو ما تتطابق كلماته اللغوية وتفاعيله العروضية تطابقاً تاماً فلا تنتهي كلمة وسط تفعيلة ولا تنتهي تفعيلة وسط كلمة»(٨٣) ورد عليها قولها إن الشعراء العرب الأوائل قد تحاشوا استخدام الوتد المجموع في وسط الكلمة بأن استشهد بمعلقة عنترة وأرجوزة رؤبة (وقاتم الأعماق) فذكر أن في معلقة عنترة ١٢٣ وتداً مما تستقبحه نازك وترفضه من بين ٣٠٠ وتد حشو تحتوي عليها المعلقة(٨٤) وذكر أن في أرجوزة رؤبة ١٢٨ شطراً من بين ١٧٢ شطراً لا ينطبق عليها قانون نازك الملائكة.

ولئن كان الدكتور النويهي قد فند حجتها حول الشعراء القدامى فإننا نجد لنقدها معاصريها من الشعراء رداً عليها من شعرها هي. فإن كان مستقبحاً من غيرها فلِمَ لا يكون مستقبحاً منها أيضاً. ولقد انتقدت بيت فدوى طوقان التالي(٨٥):

هنا استردّت ذاتي التي تحطمت بأيدي الآخرين

وذلك لما فيه من كلمات وقع الوتد في وسطها ولكنها هي نفسها تقول(٨٦):

ياعام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح ينكرنا البشر

ويفرّ منا الليل والماضي ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحاً تطو

ففي هذه الأبيات سبع تفعيلات من بين ثلاث عشرة انتهت بوتد مجموع في وسط الكلمة وعلى حرف (صلد)(٨٧) ومنها اثنتان من ثلاث في البيت الثاني، وثلاث من أربع في البيت الثالث.

ثانياً:

الزحاف، وتقول عنه نازك: «إنه علة تعتري البيت (التفعيلة) وليس أساساً فيه أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأننا لا نراه كثيراً»(٨٨).. وهي لذلك تريد من الشاعر أن يتجنب ورود الزحاف واطراده في تفعيلات شعره وتؤكد أن الشاعر القديم قد حرص ألا تتحول أغلب تفعيلاته إلى تفعيلات محولة بسبب الزحاف. وتخص بقولها هذا تفعيلة الرجز (مستفعلن) عندما يدخلها (الخبن) فتصير (مفاعلن) وتنتقد تبعاً لذلك بيتاً لصلاح عبدالصبور تحولت تفعيلاته الست لتكون (مفاعلن) وهو:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

«ولقد أصبح البيت بسبب هذا الزحف الثقيل المتعب، ركيك الإيقاع، ضعيف المعنى، منفراً للسمع»[٨٩] على حد قول نازك.

ونازك لا تورد غير هذا البيت شاهداً على مرادها، ولذلك فقد تناوله الدكتور النويهي[٩٠] بالتحليل مبيناً رأيه في البيت والمتمثل في التناغم بين الإيقاع الوزني والنغم الموسيقي للبيت وبين أفكار البيت وصوره، وهي وجهة نظر فنية في البيت تقابل النظرة العروضية البحتة عند نازك ويعزو السبب في موقف نازك من الزحاف والبيت خاصة إلى شيئين هما: الفصل بين الإيقاع والنغم في الشعر والقراءة العتيقة التي تبرز التفعيلات ولا تهتم بوحدات الكلام اللغوية، وأكد على وجوب النظر للزحاف في الشعر مربوطاً بموقعه من الكلام وحاجة الإيقاع والنغم إليه[٩١].

وتلك نظرة هي من أساسيات علم النقد الأدبي، وإغفالها يؤدي إلى تجزئة العلم الأدبي إلى وحدات متمايزة تفكك التجربة الأدبية وتشتت النظر فيها وتلغي الترابط بين عناصرها الأساسية. وذلك عمل لا نراه مقبولاً من شاعرة وناقدة كنازك.

ثالثاً:

التدوير، وهي ترى أن: «العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً، بل كل ما صنعوه أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها»[٩٢]. وبهذا فإن نازك ترى أن التدوير (وهو

اشتراك شطري البيت في كلمة بينهما) غير مقبول في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن)، و(مستفعلن) و(متفاعلن) وتتمثل لذلك ببيت لمحمد الهمشري هو قوله:

هي جنة الأشجار والظلال والـ أعطار والأنغام والأنـــداء

وهذا يجعله ثقيلاً ومنفراً مما جعل الشعراء لا يقعون في تدوير البسيط أو الطويل أو الرجز أو الكامل إلا قليلاً.

والذي يظهر لنا أن قلة ورود التدوير في هذا البحر ليس بسبب أن أعاريضها تنتهي بوتد وإنما لوفرة عدد التفاعيل فيها فالشاعر لا يأخذ بالتدوير إلا عندما تقصر تفاعيل الشطر عن أداء معناه فيقسم بعض كلامه بين شطرين وقلة التدوير ليست في هذه البحور فحسب وإنما هي في كل بحر يستخدم كاملاً سواء أكان عروضه منتهياً بوتد أم بسبب. والتدوير أغلب ما يكون في مجزوء البحر - أي بحر ويندر في حالة تمامه - فالسبب إذن في عدد التفعيلات كثرة وقلة.

ولسنا نشارك نازك في ما وصفته بأنه ملاحظة غريبة في أن التدوير مستساغ في مجزوء الكامل على عكس البحر الكامل في تمامه - إذ لا غرابة في الأمر إذا نحن أرجعنا السبب لوفرة التفعيلات أو قلتها لا إلى وجود الوتد كما تظن نازك حيث إن وجوده في المجزوء لم يمنع التدوير.

وتنتقل نازك بعد ذلك لتقرر بشكل قاطع أن التدوير يمتنع امتناعاً تماماً في الشعر الحر للأسباب التالية(٩٣):

١ ـ لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين.

٢ ـ لأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت التالي يبدأ بنصف كلمة وذلك غير مقبول.

٣ ـ لأن الشعر الحر ينبغي أن ينتهي كل بيت فيه بقافية (روي). والتدوير لا يتيح ذلك[٩٤].

٤ ـ يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر بمعنى أن الشاعر قادر على أن يزيد في عدد تفعيلات البيت دون أن يضطر إلى شطر كلمة بين بيتين.

وتكتب نازك عن أخطاء التدوير في الشعر الحر في فصل آخر من الكتاب تحت عنوان: (أصناف الأخطاء العروضية) وتقول فيه: إن الجمهور العربي مازال يشكو من أن في الشعر الحر نثرية أو هو نثر لا وزن له. وترى أن للتدوير في الشعر الحر دوراً كبيراً في إشاعة هذا الاحساس وتورد على ذلك مثالاً من قصيدة لخليل الخوري يبدؤها قائلاً[٩٥]:

أنا في انتظار المعجزة
من أين
لا أدري!
ولكني هنا ألتاث
يوجعني انتظار المعجزة
الصمت في الأغوار يزحف

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغي أكاد أحس

أحدس ما تحيك أنامل الصمت العميق.

وقبل ذلك أوردت مثلاً لجورج غانم هو[٩٦]

لأهتف قبل الرحيل

تُرى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد

ولقد ناقش ذلك الدكتور النويهي[٩٧] فذكر أن الشعراء قد قصدوا ذلك قصداً ـ لا جهلاً منهم كما تقول نازك رغبة منهم في استكشاف بعض الأنماط الأجنبية ليروا مدى صلاحيتها في العربية وهي تحطيم وحدة البيت بربطه بما يليه ربطاً معنوياً قوياً وبعضهم زاد في ذلك بأن جرب الربط اللفظي بين أبيات القصيدة، وهي شيء تعلموه من الشعر الغربي. . كما أنه موجود في الشعر العربي، وتحطيم وحدة البيت هو الدافع لذلك، وهو يرى أنه إلى التضمين أقرب منه إلى التدوير.

ولكن الأمر يحتاج منا إلى وقفة متأنية، إذ إنه ليس بالأمر الهين ولا اليسير. . فقد تباينت فيه المواقف بين نازك والنويهي ففي حين أن نازك تمنع ورود التدوير في الشعر الحر منعاً باتاً لا استثناء فيه، يأتي النويهي ليؤيد وجوده تأييداً مندفعاً ومتحمساً، وهو يحاول نقل القضية من التدوير إلى التضمين وذلك محاولة لتدعيم حجته ولتلطيف الفكرة في ذهن القارئ ليبعده عن مفهوم التدوير، وهو خطير وحاد ـ وليجعله

يفكر في التضمين الذي هو شيء من السهل تمريره على الذهن العربي إذ لا خطورة منه على الوزن أو الايقاع ولا يمس قواعد كتابة الشعر العروضية أو قواعد اللغة العربية، بينما التدوير في الشعر ذو مساس خطير بذلك، كما رأينا في مثال جورج غانم السابق.

وما كانت نازك تقصد التضمين عندما تحدثت عن التدوير وهذا واضح من تعريفها للتدوير ومن أمثلتها عليه ـ ولذا فإننا نبعد التضمين من مناقشاتنا هنا ـ وقد سبق نقاشه وهو أمر يخص المعنى في الأبيات لا الوزن، ونلتزم بالتحدث عن التدوير وهو خاص بالوزن. ولكي نحدد موقفنا بدقة لا بد من تقسيم التدوير في الشعر الحر إلى نوعين:

النوع الأول:

تدوير تفعيلة ـ وهو ما تشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكملة، ومثاله أبيات خليل الخوري السابقة في قوله:

أنا في انتظار المعجزة

من أين

لا أدري: ولكني هنا ألتاث

يوجعني انتظار المعجزة... الخ.

وهي من بحر الكامل ونرى البيت الثالث فيها ابتدأ بجزء من تفعيلة من البيت الثاني بينما انتهى ببعض تفعيلة اكتملت في بداية البيت الرابع فقد قام الشاعر بتدوير التفعيلة وجعل بيتين يشتركان في تفعيلة واحدة. ولو نظرنا إلى كل بيت على حدة لظهر لنا البيتان الثالث والرابع على

وزن آخر غير الكامل. ولكنه لم يدور الكلمات في قصيدته. وكان بإمكانه أن يتجنب تدوير التفعيلات لو هو أراد ذلك ولوفعل لصنع خيراً في قصيدته.

وعلى الرغم من إيماننا أن لكل شاعر طريقته ومنهجه. وأن له أن يختار مقومات ابداعه - وأن وضع القواعد وفرضها لا يكون على المبدعين ولا على الرواد - وإيماننا بأن الابداع يكون بالتمرد على ما تعارف عليه الناس والاتيان بالجديد. وأن استوحشوا منه فإنهم لا يلبثون أن يدركوا عظمته ومزيته. إلا أن استخدام الأوزان العربية المقررة، بهذه الطريقة تخلّ خللاً بارزاً بإيقاعها، وتؤثر أثراً مخلاً بالنغم العام في البيت عندما يتضارب الايقاع في بداية البيت وفي نهايته، وذلك بسبب إضافة إيقاع مفاجىء في أول البيت وبتر الإيقاع في آخره، فيضطرب ذهن القارىء ويتصادم ذلك مع ما كانت الأنغام تحدثه في نفسه، ولن يدرك القارىء السر إلا بإعادة القصيدة المرة تلو الأخرى، ليصل إلى إدراك ما حدث. وإذا وصل إلى ذلك فإنه سيعالج الموقف بالربط بين أجزاء التفعيلات في قراءته لها ليقيم الإيقاع فيها. وليس في ذلك أية ميزة فنية - إذ لو كتبت كما هو معروف عنها لكان ذلك أجدى وأضمن لتأثير القصيدة على القارىء، ويعتمد في الربط بين الأبيات وتحقيق اتحادها على المعنى. إذ ليس كالمعنى وموسيقى الأفكار رباط مأمون بين الأبيات لبناء الوحدة الكاملة فيها وذلك باستخدام التضمين.

النوع الثاني من التدوير هو تدوير كلمة ومثاله قول جورج غانم

السابق:

لأهتف قبل الرحيل

ترى ياصغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد

وقد فصل بين أداة التعريف والمعرف. وقد كان بإمكانه تلافي ذلك ولكنه لم يفعل لسبب لا نراه. ولشد ما نعذر نازك في صرامتها في فرض قاعدة منع التدوير في الشعر الحر عندما نرى أمثلة كهذا، مما يمس بشكل مباشر قواعد اللغة من غير سبب واضح أو غرض فني مفهوم. ولماذا عندئذ لا يكتب الشاعر أبياته جملة واحدة متواصلة، يفصل بين جملها القائمة بالفواصل والنقط، ويترك للقارىء اختيار أسلوب قراءته لها دون أن يمس ذلك الوزن الذي يريده الشاعر لقصيدته أو النسق الخاص بتوزيع جمله إذا هو بيَّن ذلك، ويترك قواعد اللغة فلا يفككها، ويترك الوزن فلا يغير نظامه والا فستتحول القصيدة من بناء فني موح ومعبر بأثر بياني ونفسي إلى لعبة مهمشة يأبى القارىء أن يشارك الشاعر في اللغب فيها.

وليس قول النويهي عن وجود ذلك في الأشعار الغربية المعاصرة بمبرر لاستخدامها في الشعر العربي إذ إن لكل لغة نظامها وأساليبها وطرق تعبيرها المختلفة مما لا يسمح بالنقل الحرفي بين لغة وأخرى.. وهل يقبل الإنجليز أن يفرض عليهم واحد منهم أسلوب الروي الواحد في القصيدة أو أن يغير نظام الإيقاع عندهم من نبري إلى كمي فقط لأن

الشعر العربي كذلك. والدكتور النويهي يعرف تماماً الاختلاف بين اللغة العربية واللغة الإنجليزية في أن اللغة العربية لغة (قواعدية) تجعل من القاعدة أساساً لتكوينها، بينما اللغة الإنجليزية لغة (تعبيرية) تقوم على التعبير المتعارف عليه والممكن تغييره وإعادة صياغته. ودور القاعدة فيها ضئيل ومحدود جداً. وربما هو السبب في إمكان تشطير الكلمات والفصل بينها عندهم.

رابعاً: التشكيلات الخماسية والتساعية:

وتقصد نازك بذلك مجيء البيت في الشعر الحر من خمس تفعيلات أو تسع(٩٨) وتعترض على ذلك ولا تقره في الشعر الحر واعتراضها هنا متضارب إذ أنها لا تعترض على الأعداد الوترية في الشعر مطلقاً كالتفعيلة الواحدة أو التفعيلات السبع، وإنما تنص على الخمس والتسع على الرغم من أنها كتبت قصائد حرة تتضمن أبياتاً مكونة من خمس تفعيلات. ونص عليها الدكتور النويهي وهي قصيدتها (الأفعوان) ومنها ثمانية عشر بيتاً يتكون كل منها من خمس(٩٩) تفعيلات وقصيدتها (طريق العودة). وفيها عشرون بيتاً في كل منها خمس تفعيلات. إلا أنها مع ذلك ترى منع ورود البيت على خمس تفعيلات لأن العرب لم يكتبوا شعراً خماسي التفعيلات، وهذا ما يوحي في رأيها بأن في العدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر ذي ايقاع. ويرد عليها النويهي في ذلك موضحاً أن العرب لم يكتبوا بيتاً من خمس

تفعيلات لأنهم (كانوا يقسمون البيت إلى شطرين ويقتضون أن يكون الشطران متساويين في عدد تفاعيلهما. والنتيجة الحسابية هي أن تفاعيل البيت بأكمله، مدوراً أو غير مدور، تكون دائماً زوجية العدد)(١٠٠). وكذلك الأمر مع البيت ذي التسع تفعيلات فهي تأباه لأنه لم يرد عن العرب بيت على أكثر من ثماني تفعيلات (ولأن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع كالرقم خمسة تماماً)[١٠١]. وهذا ما حدا بالدكتور النويهي إلى أن يتهم نازك مرة أخرى بالقراءة العروضية الحرفية للشعر قائلاً: (إن أذنها من ألفتها للشكل القديم وغرامها في قراءة الشعر بالتقطيع العروضي لا ترتاح إلى هذين الطولين المعيّنين، ولو استعملهما العرب لألفتهما أذنها)[١٠٢].

وتلحق نازك بذلك ورود (مستفعلان) في ضرب الرجز، وترى نازك منع ورودها بسبب التقاء الساكنين وورودها في الشعر الحر شنيع يخالف فطرة الشعراء وترى أن الشعراء المعاصرين أوردوها في شعرهم لسبب وحيد هو (أن الشاعر الناشيء سمع أن في الشعر الحر حرية فظن أن معنى تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده، وحتى على الأذن العربية وما تقبله)[١٠٣]. وفي ذلك خروج على الموسيقى الأساسية للشعر. إلا أن الدكتور النويهي يرد عليها مرة أخرى هنا بأن العرب قد ذيلوا (مستفعلن) في بحر البسيط، كما ذيلوا (متفاعلن) فأصبحت (متفاعلان)[١٠٤]. مما ينبغي مخالفة تذييل (مستفعلن) في الرجز للذوق العربي.

ولئن كان النويهي قد بين هنا الجوانب العروضية للمشكلة ورد بها على نازك، إلا أننا لا بد أن نحاول التعرف على السبب وراء آراء نازك هذه خاصة في قضية ـ مستفعلان ـ وفي التشكيلات الخماسية والتساعية ـ وليس هذه فحسب إذ لا بد أن نضيف إلى هاتين القضيتين قضايا أخر ذات ارتباط وثيق بهما وبالسبب وراء فكرة نازك. وهذه القضايا هي ما ذكرته نازك في فصل بعنوان (أصناف الأخطاء العروضية) وبالذات قضية الخلط بين التشكيلات، وقضية الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً[١٠٥].

وقبل مناقشة الأسباب في آراء نازك، نستعرض ما قالته في هاتين المشكلتين وهما في الواقع مشكلة واحدة ـ لا مشكلتان ـ كما توحي العناوين التي اختارتها وقسمتها نازك في كتابها.

وكلمة التشكيلات هنا مختلف معناها عن تلك التي ذكرنا في رقم ـ رابعاً ـ إنها قصدت بالأولى بالأبيات ذوات الخمس تفعيلات وذوات التسع بينما قصدت بالثانية الأضرب ـ فلو قالت الخلط بين الأضراب لكان الأولى، للإبقاء على المصطلح العروضي كما هو، ولكيلا تخلط التسميات عندها.

والخلط بين الأضرب المختلفة في البحر الواحد أمر لا ترى السماح به في الشعر الحر، وهو يقع كثيراً في الشعر الحر ولذا فإنها تراه من الأخطاء العروضية في هذا النمط الشعري، وترى السبب في ذلك هو أن الشعراء (قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى «التفعيلة» بدلاً

من الشطر إنما تعني أن في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو)[١٠٦].

وعلى الرغم من أن هذا القول ليس ظناً من الشعراء ولكنه الحقيقة إلا أن نازك تعارض ذلك وتوضح قولها بمثال من قصيدة لفدوى طوقان وهي كالتالي (مع إيضاح الضرب):

وكنت في يأسي أمد خلفها اليدين	(فعول)
أود لو بلغتها، لمستها حقيقة	(مفاعلن)
شيئاً يمس صدقة بالراحتين	(مستفعلان)
كانت سرابا في سراب	(مستفعلان)
كانت بلا لون بلا مذاق	(فعول)
الحب عند الآخرين جف وانحصر	(فعل)
معناه في صدر وساق	(مستفعلان)

وهذه أضرب (تشكيلات) متنوعة في قصيدة واحدة ولم يفعل العرب ذلك قط، وإنما كانوا يلتزمون بضرب واحد في القصيدة، ونازك ترى أن يلتزم شعراء الشعر الحر بذلك أيضاً، ولم تعط لذلك أسباباً سوى عدم وروده عن العرب وليس ذلك بحجة ولو كانت لما كان الشعر الحر، أما سببها الثاني فهو أن ذلك (اختلاف فظيع يصك السمع العربي ويعذب حس الموسيقى لدى أي إنسان مرهف السمع)[١٠٧].

وتتبع نازك قولها بكلام عن الخلط بين الوحدات المتساوية، ولن نستعرض هذه النقطة لأنها مجرد تكرار للنقطة السابقة ولكن بوجه آخر.

إن نازك ـ وهي تنتقد غيرها ـ تأتي في شعرها بأضرب مختلفة وهذا مثال على ذلك من قصيدتها (مرثية يوم تافه)[١٠٨] (مع إيضاح الضرب).

انتهى اليوم الغريب (فاعلاتن)
انتهى وانتحبت حتى الذنوب (فاعلاتن)
وبكت حتى حماقاتي التي سميتها (فاعلن)
ذكرياتي (فاعلاتن)
انتهى لم يبق في كفيّ منه (فاعلاتن)
غير ذكرى نغم يصرخ في أعماق ذاتي (فاعلاتن)
راثياً كفي التي أفرغتها (فاعلن)

وهي هنا استخدمت نوعين من أنواع أضرب بحر الرمل وهما الصحيح (فاعلاتن) والمحذوف (فاعلن) وهذا غير صحيح في قانونها.

إن السبب وراء منع نازك للتشكيلات الخماسية والتساعية ومنع (مستفعلان) في بحر الرجز ومنع تنوع الأضرب في قصيدة الشعر الحر هو اعتقادها بأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد فكأنه الأرجوزة وهذا قادها إلى ارتكاب كثير من الأخطاء منها أنها قالت بالتزام القافية (ولابد أنها تقصد الضرب) في كل بيت من الشعر الحر لأنه شعر ذو شطر واحد[١٠٩]. وعندما عرفت الشعر الحر قالت:

«هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر. ويكون هذا التغير وفق قانون

عروضي يتحكم فيه» . .(١١٠)، ولذلك فإن بحراً كالكامل مثلاً يتحول من بحر صاف في الشعر الحر إلى بحر ممزوج عندما يستخدم الشاعر أحد أضربه غير (الصحيحة) مثل مفعولن أو فعلن ويجب على الشاعر عندئذ أن يلتزم بذلك في آخر كل شطر، ويكون التنويع مقصوراً على التفعيلة الأصيلة للبحر فقط(١١١).

وعندما تقرر نازك أو يتقرر في ذهنها أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد تروح تجري عليه كل حكم عروضي يجري عادة على الشطر التقليدي فهي تقول: «إن الشعر العربي في مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس»(١١٢).

ويكاد كل بيت ذي ارتباط لفظي وثيق يصبح عندها شطراً فهي تسمي البيت المدور شطراً.

وتقريرها لهذا المفهوم هو الذي قادها لمنع البيت ذي التفعيلات التسع ومنع استخدام الأضرب المختلفة ومنع مستفعلان في بحر الرجز لأن ذلك جميعه لم يرد عن العرب في أشعارهم. . وهي تشترط على الشاعر ألا يتحرر إلا في عدد التفعيلات فقط وتوجب عليه الالتزام (بالسنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا)(١١٣) وما ذلك إلا لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد.

والحق أن نازك تخطيء بذلك خطأ كبيراً فكلمة شطر في معناها الأصلي هي: نصف الشيء وجزؤه ـ كما في القاموس ـ وهذا يجعل من الخطأ ـ تعبيراً ـ أن نقول بأن الشعر الحر شعر ذو جزء واحد أو نصف

واحد. ولابد للشطر الواحد من شطر آخر يقابله وهذا ليس من الشعر الحر.. وإن في قولنا شطر عن بيت الشعر الحر التزاماً بما للشطر من حدود ومفاهيم، وهذا ما أوقع نازك في المأزق ولكنها لابد تعلم أن لا شطر عند العرب من تفعيلة واحدة أو من ثلاث أو من سبع، فهل تمنع هذه أيضاً مثلما منعت خمس تفعيلات وتسعاً.

إن هذا غير ممكن وإلا فإننا نقضي على فكرة الشعر الحر ونعود به إلى الشعر العمودي. وهذا ما لا تريده نازك، وما لا تفعله في شعرها كما رأينا في الأمثلة السابقة.

ومثلما دأبت نازك على استخدام كلمة شطر لتعني بها بيتاً من الشعر الحر فقد دأبت أيضاً على الاستناد في أحكامها على التقليد العروضي العربي فصارت ـ تأبى على الشعراء المعاصرين أن يخالفوا قواعد العروض، وكأنها نسيت أنها هي خالفت العروضيين وانشقت عليهم، مثلما فعل ذلك شعراء عرب قدماء كالفرزدق وأبي العتاهية وأبي نواس.. وغيرهم. ومخالفة قواعد العروضيين أمر متعارف عليه عند فصحاء العرب، ويؤكد لنا ذلك أبو العباس المبرد في كتابه (الكامل).. ولعله من المفيد أن ننقل عنه خبراً في ذلك حيث استشهد بأبيات أنشدها عليٌّ رضوان الله عليه وهي:

اشـــدد حـــيـــازيـمك للمـــوت

فـــإن المـوت لاقـــيـكـا

ولا تجـــــزع مـن المـوت

إذا حـــلّ بـــواديـــكـــا

فقال المبرد[١١٤]: «والشعر إنما يصح بأن تحذف (اشدد) فتقول:

حيازيمك للموت فإن الموت لاقيكا

ولكن الفصحاء من العرب يزيدون ما عليه المعنى، ولا يعتدون به في الوزن ويحذفون من الوزن. علماً بأن المخاطب يعلم ما يزيدونه، فهو إذا قال (حيازيمك للموت) فقد أضمر (اشدد). فأظهره ولم يعتد به. قال: وحدثني أبو عثمان المازني قال: فصحاء العرب ينشدون كثيراً:

لسعد بن الضباب إذا غدا أحب إلينا منك فافرس حمر

وإنما الشعر:

لعمري لسعد بن الضباب إذا غدا.

هذا ما يفعله فصحاء العرب يزيدون تفعيلة كاملة «أو شبه كاملة» وينقصون تفعيلة كاملة ويفهم المخاطب ذلك منهم. ونحن نأتي فنضيق على أنفسنا بدعوى متابعة العرب!.

وكذلك فإن النقد الحديث يركز على عامل التمايز بين الشعراء في أساليب النظم وطرقه وبعض النقاد يؤكدون على (أن المدارس المختلفة وكذلك الشعراء ـ المختلفون يحققون النماذج المثالية (في النظم) بطرق مختلفة، وأن لكل مدرسة وأحياناً لكل شاعر نموذجه الخاص في الوزن. ولذلك فإنه من الظلم ومن الخطأ أن نحكم على المدارس والشعراء على ضوء أي قاعدة معينة». .[١١٥] وكأنهم يردون على تطرف نازك وتشددها في قواعدها عندما يؤكدون أن تاريخ النظم إن هو

إلا صراع بين النماذج المختلفة، وأنت المتشدد منها والمتطرف سيخلف بنموذج متطرف يغايره ويعاكسه[١١٦].

إن ارتباط مسمى شطر بالبيت في الشعر الحر كان هو السبب في معظم ملاحظات نازك الملائكة.. ومن تتبع هذه التسمية في كتابها نجد أن لها ارتباطاً وثيقاً يشمل غالب ما في الكتاب من آراء من ذلك هذه النقاط التي ذكرنا هنا.. ومنها التضمين ومنع نازك له ـ تبعاً ـ لمنعه في الشعر العمودي. ومنها إلزام الشعراء بالقافية ـ أو تحبيذها للقافية (الروي الموحد) في الشعر الحر، واعتبار غيابها عيباً في القصيدة. وذلك عندها أحد أصناف الأخطاء العروضية في الشعر الحر[١١٧].

ولقد اقترح الدكتور ـ عز الدين اسماعيل(١١٨) أن نستبدل كلمة (شطر) بكلمة (سطر) ولكننا لا نجد مبرراً لتجنب كلمة (بيت) لتكون مسمى ثابتاً لكل بيت من الشعر سواء كان عمودياً أو مرسلاً أو حراً، وليس من فارق عندئذ سوى أن البيت العمودي والمرسل مقسوم إلى شطرين. أما البيت (الحر) فغير مقسوم، بينما كلمة شطر مرفوضة في الشعر الحر لما تجره من ملابسات عروضية ولغوية. وكلمة (سطر) غير مقبولة أيضاً لأنها ذات ارتباط بأسلوب الكتابة النثرية لا الشعر. ولأنها تسمية عامة لكل ما يكتب. بينما لدينا تعبير اصطلاحي ثابت وواضح وهو (البيت) وهذه الكلمة لم تقصر في أداء المعنى، فلسنا بحاجة إذن لتغييرها.

نازك ومستقبل الشعر الحر

نختم بحثنا هذا بحديث عن مستقبل الشعر الحر كما تراه نازك. ويتلخص رأيها في ذلك بأن حركة الشعر الحر (سوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها. على أن ذلك لا يعني أنها ستموت وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية. ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين)[١٢٠].

ونازك إذن كانت تبشر بقيام معادلة متوازنة في كتابة الشعر العربي بحيث تتنوع وتتعدد أشكال القصيدة على أنواع مختلفة من (شعر الشطرين أو الموشح أو شعر المقطوعة أو الشعر الحر أو سواه (وذلك لأن) الشكل مرتبط تماماً بمضامين القصائد)[١٢١].

والأسباب التي تراها نازك لعودة الشعر الحر من حالة التطرف ـ كما تسميها ـ إلى حالة الاتزان الرصين هي أن أوزان الشعر الحر (لا تصلح للموضوعات كلها، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية)[١٢٢]. وهي لم توضح

الموضوعات التي يصلح لها الشعر الحر أو لا يصلح. ولكننا سبق وأن وضحنا تضارب آرائها في هذا الشأن.

ولقد ظلت نازك تؤكد على نفس المصير للشعر الحر في كل ما تنشره عن هذا الموضوع فقد ذكرت ذلك في مقدمة آخر ديوان أصدرته وهو (شجرة القمر - ١٩٦٨م) وفي آخر مقال نشر لها في هذا الموضوع(١٢١)م.

ولقد ثبتت نازك على كثير من آرائها. فهي بعد ثمانية عشر عاماً من صدور كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تكتب مقالاً تعرف فيه الشعر الحر بأنه (موزون وزناً كاملاً، ولا يخرج على موازين الخليل اللهم إلا في أسلوبنا في ترتيب التفعيلات وفي اختلاف عددها من شطر إلى شطر)[١٢٣].

ولم تزل تحبذ وتدعو إلى القافية (الروي) الموحد في الشعر الحر في كتابها وفي مقدمة (شجرة القمر) وفي مقالها الأخير هذا. ولا تكتفي بالتحبذ بل تعد بأنها ستزيد من العناية بالقافية في شعرها الحر التالي وتذكر أنها قد برت بهذا الوعد (كما سيشاهد القارىء في مجموعتي القادمة)[١٢٤].

وتؤكد في آخر مقالها على (أن كل مراقب نزيه ينظر إلى الموقف القائم يدرك إدراكاً واضحاً أن الشعر الحر هو المنتصر الغالب، وهو الذي يملك المستقبل)[١٢٥].

هذا هو موقف نازك الملائكة الناقدة، ولكن ما موقف نازك الشاعرة؟

إن آخر عمل شعري أصدرته نازك كان ديوانها (شجرة القمر) وذلك سنة ١٩٦٨م. ونشرت بعده قصائد قليلة في مناسبات متباعدة كان آخرها قصيدة حرة أذيعت من تلفزيون الكويت في أواخر سنة ١٩٧٢م بعنوان (للصلاة والثورة) وتقول عنها نازك إنها قصيدة طويلة من بحر الرجز وتقول إنها لم تنشر بعد[١٢٦]. ونحن نعرف لنازك قصيدة حرة بنفس العنوان وعلى نفس البحر منشورة في مجلة (الثقافة) المصرية سنة ١٩٧٣م فلعل في الأمر تشابهاً أو اختلاطاً[١٢٧].

وموضوع القصيدة عن القدس الشريف ومناسبته تلقيّ الشاعرة لبطاقة معايدة عليها صورة لقبة الصخرة بالقدس. ولولا أن القصيدة تحمل اسم نازك الملائكة لما صدق القارىء أنها هي صاحبتها. فهي قصيدة خطابية تقريرية تقوم على مقاطع متشابهة تشابهاً شديداً، يجعلها مجرد تكرار لبعضها وكل مقطع يبدأ بهذا البيت:

يا قبة الصخرة

ولكي نرى مدى التشابه والتكرار في القصيدة نقتبس هنا البيتين الأولين من كل مقطع:

يا قبة الصخرة

يا ورد يا ابتهال يا حضره

❋ ❋ ❋

يا قبة الصخرة

يا جرح يا ضماد يا زهرة

❋ ❋ ❋

يا قبة الصخرة

يا حق يا إيمان يا ثورة

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

يا حقل قمح نادب عطره

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

يا جنح ليل فاقد فجره

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

يا ذكريا ترتيل يا حضره

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

وجهك هل نحظى به يا عذبة النظرة

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

يا رمز يا تاريخ يا فكرة

❊ ❊ ❊

يا قبة الصخرة

يا لغم يا إعصار يا سجينة خطره

❊ ❊ ❊

وتنطلق الأبيات بعد ذلك في كل مقطع ممسكة بزمام ياء النداء وكأنها صرخات أو شعارات سياسية يطلقها بعض المتظاهرين. وتسف أحياناً في عباراتها إسفافاً بالغاً مثل قولها: «وأسدل الستار ـ والرواية انتهت». . وقولها: «ودولة اللصوص والقرود». . و«باسم ماذا تمنع الصلاة في الحضرة». . وغيرها كثير مما لا يحسن مجيئه حتى في مقالة صحفية.

إن من يقرأ مثل هذه القصيدة يدرك تماماً لماذا أخذت نازك تنادي وتصر في النداء بالإكثار من اعتماد الروي الموحد في الشعر الحر. وذلك لأن قصيدة كهذه لا يلحقها بالشعر إلا ما للشعر من سمات خارجية كالقافية والوزن ـ وإن كان ذلك لا يغني فتيلاً ـ وكأن نازك هنا تطبق عملياً كل ما ذكرته في كتابها عن عيوب الشعر الحر من التدفق والرتابة (والابتذال).

إن نازك بكتابتها لقصيدة كهذه وقولها إنها آخر قصيدة حرة لها وذلك بعد كتابتها بسبع سنين، لتكتب بيديها نهاية مؤسفة لشعرها الحر الذي نراه في دواوينها السابقة وبالأخص (شظايا ورماد) و(قرارة الموجة). وهذه انتكاسة منها وعقم فني أين هو من قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) مثلاً. إن قصيدة كقصيدتها عن القدس لأشبه شيء بالمحاولات الأولى في الشعر الحر وهي لا ترتفع عن مستوى قصيدة باكثير عن سوريا، ولا ترقى ـ أبداً ـ إلى مستوى قصيدة (الكوليرا) لنازك، وهذه نهاية مؤسفة لشعر رائدة ن أبرز رواد الشعر الحر ومن أبلغهم أثراً.

الهوامش:

(١) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ١/ ٥١.

(٢) لا يقتصر هذا المصطلح على البناء العروضي للقصيدة فقط بل يشمل أسلوب الشعر وطريقة صياغته أيضاً.

انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ ١٥، ٢٦.

(٣) ابن خلدون: المقدمة ٥٨٣.

(٤) الزهاوي: الكلم المنظوم ١٧١.

(٥) انظر رأي الزهاوي في ذلك: د. يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٣، وانظر رأي العقاد في: الرسالة، عدد ٥٤١/ ١٥ ـ ١١ ـ ١٩٤٣م ـ السنة الحادية عشرة ص ٩٠١.

(٦) لقد أثبت ذلك الدكتور يوسف عز الدين في كتابه: في الأدب العربي الحديث. بحوث ومقالات ص ٢٢١ ـ ٢٢٢.

(٧) ديوان الشفق الباكي ٥٣٥.

(٨) د. يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢٢٧.

(٩) الدكتور محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ٤٥٣.

(١٠) المرجع السابق ٤٥٤.

(١١) علي أحمد باكثير، روميو وجولييت ٣.

(١٢) عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد، وتطبيقها على الشعر ٢١.

(١٣) المرجع السابق ٣٣.

(١٤) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين ٧.

(١٥) المرجع السابق ٥٦.

(١٦) المرجع السابق ٥٦ ـ ٧٢.

(١٧) انظر مثلاً صفحة ٧٢ من كتابها البحث عن الجذور. ومما جاء من محاولات ما أورده الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في مقال له في مجلة شعر اللبنانية (عدد ٤٣ صيف ١٩٦٩م السنة الحادية عشرة ص ٦٦). حيث اقترح أن يسمى (شعر العمود المطور)

لأنه شعر عمود لكنه تطور عن عمود الخليل.

(١٨) للاستزادة عن أثر الصلوات الكنسية على الشعراء في لبنان انظر: S.Moreh, Modern Arabic Poetry.21

(١٩) انظر: M.H.Abams. A Glissary of Literary Terms-66

(٢٠) سلمى الخضراء الجيوسي: Trends and movementes m Modern Arabic Poetry-(2.631)

(٢١) انظر كتابه: ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة. وبعض ما فيه من قصائد من الشعر المنثور وبعضها من نوع قصيدة النثر.

(٢٢) ميخائيل نعيمة: الغربال الجديد ٦٢.

(٢٣) انظر: جوامع الشعر للفارابي ١٧٢.

(٢٤) قضايا الشعر المعاصر ٢٣.

(٢٥) المرجع السابق ١٢.

(٢٦) المرجع السابق ٢٤.

(٢٧) المرجع السابق ٢٥.

(٢٨) البند: شعر ذو شطر واحد يقوم إيقاعه على أساس التفعيلة الواحدة المتكررة، ويجيء على وزنين من الأوزان العربية هما الهزج والرمل، وأحياناً يخلط الشاعر بين الوزنين، ويكتب البند على الورق وكأنه نثر. راجع كتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ١٦٩.

(٢٩) المرجع السابق ٢٦.

(٣٠) المرجع السابق ١٧١.

(٣١) نازك الملائكة: محاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٧.

(٣٢) كتب صامويل موريه عن الموشحات من حيث انبعاثها وتطورها في القرن التاسع عشر وعن تطورها في مصر في مطلع القرن العشرين وعن مدرسة المهجر في أمريكا الشمالية وتطور الموشحات، كتابة وافية يحسن الرجوع إليها في كتابه Modern Arabic Poetry.

(٣٣) تؤكد نازك ذلك دائماً في كتاباتها انظر (قضايا ٢٦) ومحاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٩.

(٣٤) د. يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٩ على أن المؤلف هنا يخلط بين الشعر المرسل والحر والمنثور ويعمها جميعها بالهجوم واصفاً إياها بأنها شعر حر سواء التزمت وزناً أم لم تلتزم ولقد كنا نتمنى لو أن باحثاً جليلاً كالدكتور عز الدين قد فرق بين هذه الفنون ليحكم عليها حكماً أدق وأصدق لوجود اختلاف شديد فيما بينهما كما هو موضح أعلاه.

(٣٥) المرجع السابق ٢٢٧.

(٣٦) انظر في ذلك: A.M.K.Zubaidi, The Apollo School's Early Experiments in Free Vezse (Journal of Arabic Literature. 1973)

(٣٧) يذكر الدكتور الزبيدي أن أبا شادي في قصيدته هذه قد تأثر من كتاب هاريوت مونر والصادر في نفس السنة. المرجع السابق ١.

(٣٨) أبو شادي: الشفق الباكي ٥٣٥.

(٣٩) د. الزبيدي (كما في تعليق ٣٤) ـ ٩.

(٤٠) مجلة أبوللو ٣/ السنة الأولى ١٩٣٢ (٢٢٧).

(٤١) علي أحمد باكثير: روميو وجولييت ٣.

(٤٢) وذلك في مقدمة لمسرحية باكثير: أخناتون ونفرتيتي ٥.

(٤٣) روميو وجولييت ٣.

(٤٤) المرجع السابق ١١٨.

(٤٥) المرجع السابق ١١٩.

(٤٦) علي أحمد باكثير: أخناتون ونفرتيتي ١٢.

(٤٧) المرجع السابق ١٣.

(٤٨) مجلة الرسالة ٦٢٥/ ١٩٤٥ ص ٧٥٢.

(٤٩) سلمى الخضراء الجيوسي: Trends and Movements in Modern

Arabic Poetry.2.547-

(٥٠) مجلة الرسالة رقم ٥٤٢/ ٩٣٩ ـ ١٩٤٣، وجميع الأعداد الصادرة في تلك الفترة.

(٥١) في كتابها السابق ذكره ص ٥٤٨. ولقد ذكر الدكتور يوسف عز الدين أثر مدرسة أبوللو على الشعراء الشباب في العراق (في الأدب العربي الحديث ٢٤٥/ ٢٥١).

(٥٢) مجلة الرسالة رقم ٦٢٥/ ٧٥٢ ـ ١٩٤٥م.

(٥٣) ابن خلدون: المقدمة ٥٨٦.

(٥٤) قضايا الشعر المعاصر ١١١.

(٥٥) شظايا ورماد ١٣٦.

(٥٦) علي أحمد باكثير: روميو وجولييت ٥٤.

(٥٧) أخناتون ونفرتيتي ٦ (مقدمة الطبعة الثانية).

(٥٨) د. يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢٤٩.

(٥٩) انظر كتابه: Modern Arabic Poetry.204

(٦٠): عاشقة الليل ٢١٤.

(٦١) الأرواح الحائرة ٦٥.

(٦٢) همس الجفون ٢٦، ٣٥.

(٦٣) المقدمة ٥٨٣.

(٦٤) روى باكثير هذه القصة في برنامج إذاعي بعنوان (مع الأدباء) في إذاعة القاهرة عام ١٩٦٩م.

(٦٥) د. يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٤.

(٦٦) وذلك على الرغم من وضوح الفكرة عنده، واعتماده على نظرية فنية للتجديد قوامها الاتحاد العضوي بين الشكل والمضمون (انظر مجلة أدبي: مجلد ١ رقم ٧ ـ ٩ ص ٣٥٥ سنة ١٩٣٦م. وانظر مقال الدكتور الزبيدي المذكور في تعليق رقم ٣٤).

(٦٧) شظايا ورماد ٧، ٢٦.

(٦٨) قضايا الشعر المعاصر ٤٣ ـ ٤٧.

(٦٩) أدبي، مجلد ١ رقم ٧ ـ ٩ سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٥.

(٧٠) قضايا ٥٨.

(٧١) ديوان السياب جـ ١ ـ ٦٥٦.

(٧٢) المرجع السابق في قصيدته (ها.. ها.. هوه) ٦٣٥ وانظر أيضاً قصيدة (يا غربة الروح) ٦٦٠.

(٧٣) علي أحمد باكثير. أخناتون ونفريتي ١٢.

(٧٤) قضايا ٢٨.

(٧٥) ديوان النابغة ١٩٩.

(٧٦) شظايا ورماد. قصيدة (مر القطار) ٦١.

(٧٧) قضايا ٣٠.

(٧٨) المرجع السابق ٣٤.

(٧٩) المرجع السابق ٨٢.

(٨٠) المرجع السابق ٨٤.

(٨١) قضية الشعر الجديد ٢٦٤.

(٨٢) المرجع السابق ٢٧٠ وانظر كلام نازك في ذلك: قضايا ٨٧.

(٨٣) المرجع السابق ٢٦٧.

(٨٤) المرجع السابق ٢٦٥.

(٨٥) قضايا ٨٥.

(٨٦) قرارة الموجة (إلى العام الجديد) ٥٥.

(٨٧) تقصد نازك بالحرف الصلد كل ما عدا حروف العلة من حروف الهجاء.

(٨٨) قضايا ٩٠.

(٨٩) المرجع السابق ٨٩.

(٩٠) قضية الشعر الجديد ٢٧٢.

(٩١) المرجع السابق ٢٧٣.

(٩٢) قضايا ٩٢.

(٩٣) المرجع السابق ٩٦.

(٩٤) سنناقش موضوع الروي في الشعر الحر لاحقاً في هذا البحث. كما أننا سنناقش وصف نازك للشعر الحر بشعر الشطر الواحد وهو ما دأبت على فعله في هذه النقاط وقد استعضنا عن ذلك بالالتزام بمسمى الشعر الحر في هذه النقاط الأربع لئلا يلتبس الأمر ولا تضطر لمناقشة ذلك في غير موضعه من البحث.

(٩٥) قضايا ١٥٧.

(٩٦) المرجع السابق ٩٦.

(٩٧) قضية الشعر الجديد ٢٧٧.

(٩٨) قضايا ١٠١.

(٩٩) قضية الشعر الجديد ٢٩١.

(١٠٠) المرجع السابق ٢٩٠.

(١٠١) قضايا ١٠٤.

(١٠٢) قضية الشعر الجديد ٢٩٠.

(١٠٣) قضايا ١٠٦.

(١٠٤) قضية الشعر الجديد ٢٩٤.

(١٠٥) قضايا ١٥١.

(١٠٦) المرجع السابق ١٥٢.

(١٠٧) المرجع السابق ١٥٤.

(١٠٨) شظايا ورماد ٩٢.

(١٠٩) قضايا ٧٥.

(١١٠) المرجع السابق ٦٠.

(١١١) المرجع السابق ٧١.

(١١٢) المرجع السابق ١٠١.

(١١٣) المرجع السابق ٦٣.

(١١٤) الكامل جـ ٣ ـ ٩٣٢.

(١١٥) انظر: R. Wellek and A. Warren: Theory of Lit

erature,172.

(١١٦) المرجع السابق.

(١١٧) قضايا ١٦٢.

(١١٨) الشعر العربي المعاصر ١٠٣.

(١٩٩) قضايا ١٠٩.

(١٢٠) المرجع السابق ٣٥.

(١٢١) من مقال لها نشرته في (المجلة العربية) سنة ٤ جمادى الثانية ١٤٠٠هـ (المملكة العربية السعودية).

(١٢٢) قضايا ٣٤.

(١٢٣) المجلة العربية ١٣.

(١٢٤) المرجع السابق ١٤.

(١٢٥) المرجع السابق ١٦.

(١٢٦) المجلة العربية ١٥.

(١٢٧) مجلة الثقافة العدد الأول/ اكتوبر ١٩٧٣ ص ٢٣.

الفصل الثاني

تحرر الأوزان في الشعر القديم

لم يكن الشعر الحر خروجاً عن الوزن الشعري العربي، وإن كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان. وهذا لا يطعن في حقيقة الشعر الحر كشعر ولا في مستواه كفن لغوي بديع.. لأن قيد الوزن المطلق متوفر فيه بقيامه على التفعيلة كجذر عروضي للقصيدة.. ثم لأن الخروج عن معايير الخليل لا ينفي صفة الشعر عن القصيدة، وهذا ليس برأي منطقي نطرحه وإنما هو خلاصة استخلصناها من تتبع كتب العرب سواء دواوين شعر أو كتب أدب ونقد ولغة، وسنعرض في هذا البحث متتبعين مسيرة الشعر العربي وخروجه عن قواعد الخليل منذ عصر الجاهلية.

فأولاً: الخروج عن الوزن الواحد للقصيدة:

يقول الباقلاني: «إن ما اختلف وزنه ليس بشعر»[1] وعليه فالشعر عنده ليس بأن يكون موزوناً ومقفى فقط بل متفق الوزن أيضاً.. ولكن غيره ممن سبقوه من شيوخ الأدب واللغة يرون غير ما يرى. وليس أدل

على ما نقول من دخول قصيدة عبيد بن الأبرص:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

لديوان الشعر العربي من أوسع أبوابه، فقد جعلها أبوزيد القرشي أولى المجمهرات في كتابه «جمهرة أشعار العرب». بل إن التبريزي ليجعلها إحدى المعلقات العشر. ولم يكن ذلك عن جهل منهم بخروجها عن الوزن الخليلي فقد أكد ذلك الخروج قدامة بن جعفر وقال: «إن في هذه القصيدة أبياتاً قد خرجت عن العروض البتة»[٢]. وسمى ما فيها بالتخلع وهو ـ عنده ـ من عيوب الشعر، وهو أن يكون الشعر «قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجُعل ذلك بنية للشعر كله»[٣].. وهذا رأي قدامة في قصيدة عبيد، وهو ينسب ما فيها من اختلاف عمّا يعهده من بحور الشعر إلى «التخلع» أي كثرة الزحاف وسنرى أن الأمر فيها غير ذلك عندما نحلل وزنها.. ولكننا نذكر قبل ذلك رأي عالم آخر في أمر هذه القصيدة، هو أبو عبيد الله المرزباني الذي ينقل عن الأخفش وصفه لهذه القصيدة بأنها شعر غير مؤتلف البناء ويسمى عند العرب «الرمل» ويقول: «إن العرب لا يجدون منه شيئاً إلا أنه عيب في الشعر[٤]». والمرزباني بنقله قول الأخفش هذا يأخذ برأي قدامة السابق من جعل الزحاف والاكثار منه هو العلة في هذا الوزن الغريب للقصيدة ويدل على ذلك نقله لرأي قدامة في موطن آخر من نفس الكتاب(٥). ولكن هذا الموقف من قدامة بن جعفر ومن المرزباني لا ينفي صفة الشعر عن قصيدة عبيد حتى عندهما. بل إن قدامة يقول عن البيت التالي لعبيد:

والحي ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

(هذا معنى جيد ولفظ حسن إلا أن وزنه قد شانه) ويعلل هذا الحكم بقوله (فما جرى من التزحيف هذا المجرى في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحاً، من أجل إفراطه في التخليع واحدة، ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية)[٦]. وذلك لأنه يرى أن التزحيف لا يستحب الإفراط فيه. وإنما يكون في بيت أو بيتين من غير توال ولا اتساق. فقدامة إذن يناقش موضوع وزن قصيدة عبيد من حيث إفراط صاحبها في استخدام الزحاف، وهذا أمر يراه قدامة من عيوب الشعر المخلة بالوزن ويجاريه في ذلك المرزباني. ولكن أمر القصيدة غير ما ذهب إليه قدامة، إذ ان اختلاف وزنها عن معهود الأوزان ليس لما فيها من زحاف، وإنما لأخذ الشاعر بفكرة المزج بين البحور وهذا ما نراه جلياً في القصيدة.

(وسنورد منها أبياتاً نوضح معها أوزانها كي يتضح الأمر فيها).

يقول عبيد بن الأبرص[٧]

١ ـ اقفر من أهله ملحوب	٢ ـ فالقطبياتُ فالذنوبُ
فاعلتن. فاعلن. مفعولن	فاعلتن. فاعلن. فعولن.
٣ ـ فراكس فثعيلبات	٤ ـ فذات فرقين فالقليب
مفاعلن. فعلن. فعولن	فاعلتن. فاعلن. فعولن
٥ ـ فعرة، فقفار حبر	٦ ـ ليس بها منهم عريب
مفاعلن. فعلن. فعولن	فاعلتن. فاعلن. فعولن

٧ ـ وبدّلت من أهلها وحوشاً ٨ ـ وغيرت حالها الخطوب

مفاعلن. مستفعلن. فعولن مفاعلن. فاعلن. فعولن

وورد رقم ـ ٧ في الديوان كالتالي:

إن بدلت أهلُها وحوشاً

مستفعلن. فاعلن. فعولن

٩ ـ أرض توارثها شعوب ١٠ ـ وكلٌّ من حلّها محروب

مستفعلن. فعلن. فعولن مفاعلن. فاعلن. مفعولن

١١ ـ إما قتيلٌ، وإما هالكٌ ١٢ ـ والشيب شينٌ لمن يشيب

مستفعلن. فاعلن. مستفعلن مستفعلن. فاعلن. فعولن

١٣ ـ واهيةٌ أو معينٌ ممعنٌ ١٤ ـ أو هضبة دونها لهوب

فاعلتن. فاعلن. مستفعلن مستفعلن. فاعلن. فعولن

١٥ ـ إن يك حوّل منها أهلها ١٦ ـ فلا بديٌّ ولا عجيب

فاعلتن. فعلن. مستفعلن مفاعلن. فاعلن. فعولن

وورد رقم ـ ١٥ ـ في الديوان كالتالي:

إن تك حالت وحوّل أهلُها

مفتعلن. فاعلات. مفاعلن

١٧ ـ أويك قد أقفر منها جوُّها ١٨ ـ وعادها المحل والجدوب

فاعلتن. فاعلتن. مستفعلن مفاعلن. فاعلن. فعولن

١٩ ـ فكل ذي نعمة مخلوس ٢٠ ـ وكل ذي أمل مكذوب

مفاعلن. فاعلن. مفعولن مفاعلن. فعلن. مفعولن

٢١ ـ افلح بما شئت فقد يُبلغ بالـ	٢٢ ـ ضعف، وقد يخدع الأريب
مستفعلن. فاعلتن. فاعلتن	فاعلتن. فاعلن. فعولن
٢٣ ـ الا سنجيّات ما القلوب	٢٤ ـ وكم يَصيرنْ شانئاً حبيب[٨]
مستفعلن. فاعلن. فعولن	مفاعلن. مستفعلن. فعولن
٢٥ ـ كأنها من حمير عانات	٢٦ ـ جونٌ بصفحته نُدُوب
مفاعلن. فاعلات. مفعولن	مستفعلن. فعلن. فعولن

وورد رقم ـ ٢٥ ـ في الديوان كالتالي :

كأنها من حمير غاب

مفاعلن. فاعلن. فعولن

٢٧ ـ فنفَضَت ريشها وولّت	٢٨ ـ فذاك من نهضة قريب
فعلتن. فاعلن. فعولن	مفاعلن. فاعلن. فعولن

وورد الشطر رقم : ٢٧ ـ والشطر رقم ٢٨ ـ في الديوان كالتالي :

فنفضت ريشها وانتفضت	وهي من نهضة قريب
فعلتن. فاعلن. فاعلتن	فاعلن. فاعلن. فعولن
٢٩ ـ فنهضت نحوه حثيثة	٣٠ ـ وحَرَدت حردة تسيب
فعلتن. فاعلن. مفاعلن	فعلتن. فاعلن. فعولن

ونكتفي بهذه الأبيات إذ ان ما سواها من أبيات في القصيدة لا يعدو أن يكون مشابهاً في وزنه لواحد من هذه الأبيات المثبتة هنا .

ونخرج من هذه الأبيات بأوزان شعرية سبعة في قصيدة واحدة هي :

١) مجزوء البسيط (صحيح الضرب) وذلك في الأشطر ذوات الأرقام ١١ ، ١٣ ، ١٥ ويلحق فيها رقم - ٢٧ - برواية الديوان ورقم ٢٩ .

٢) مجزوء البسيط (مقطوع الضرب) وذلك في الأشطر ذوات الأرقام ١ ، ١٠ ، ١٩ ، ٢٠ .

٣) مخلع البسيط في الأشطر ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ويلحق فيها رقم ٧ ورقم ٢٥ برواية الديوان .

٤) الرجز (مقطوع الضرب ، مع دخول الخبن عليه) وذلك في الأشطر ٧ ، ٢٤ .

٥) الرجز (صحيح الضرب) في الشطر ١٧ .

٦) البحر المنسرح (مقطوع الضرب) وذلك في الشطر رقم - ٢٥ - وجاء الشطر رقم - ١٥ - في رواية الديوان - كما هو موضح أعلاه - على وزن مقابل لوزن البحر المنسرح .

٧) أما الشطر رقم - ٢٨ - فجاء في رواية الديوان على وزن مبتكر هو فاعلن . فاعلن . فعولن . أو فاعلاتن . مفاعلاتن . وهذا الأخير مشابه لوزن مجزوء الخفيف إلا أن التفعيلة الثانية لم ترد بشكلها هذا في أي من كتب العروضيين المعروفة .

ومن هذا العرض نرى مزج الشاعر للأوزان في قصيدته ثم مغايرة

طريقته في الوزن لما قعده العروضيون من قواعد لأوزان الشعر وما فصلوه من حالات تخص عروض البيت أو ضربه . فجاءت قصيدته مختلفة في ذلك كله ، حتى انه لم يمكن النظر في وزنها إلا على أخذها شطراً شطراً ، وليس على البيت كاملاً ، إذا ان البيت يختلف وزنه من شطر لآخر ، وكأن عبيداً قد أخذ بنظام الشطر منذ ذلك العهد المبكر ولولا اختلاف الروى في الأشطر الأولى لجزمنا بذلك . ومثل ذلك قصيدة الأسود[٩] بن يعفر الشاعر الجاهلي وفيها ينوع الأوزان حتى ليأتي بأربعة أوزان في قصيدة من خمس أبيات وهي :

١ ـ إنا ذممنا على ما خيّلت	٢ ـ سعدُ بن زيد وعمرو من تميم
مستفعلن. فاعلن. مستفعلن	مستفعلن. فاعلن. مستفعلان
٣ ـ وضبة المشترى العار بنا	٤ ـ وذاك عمٌّ بنا غير رحيم
مفاعلن. فاعلن. فاعلتن	مفاعلن. فاعلن. مفتعلان
٥ ـ لا ينتهون الدهر عن مولى لنا	٦ ـ قورك بالسهم حافات الأديم
مستفعلن. مستفعلن. مستفعلن	فاعلتن. فاعلن. مستفعلان
٧ ـ ونحن قوم لنا رماح	٨ ـ وثروة من موال وصميم
مفاعلن. فاعلن. فعولن	مفاعلن. فاعلن. مفتعلان
٩ ـ لا نشتكي الوصم في الحرب	١٠ ـ ولا نئنّ كنانات السليم
مستفعلن. فاعلن. فعلن	مفاعلن. فعلن. مستفعلان

والأوزان الواردة في هذه القصيدة هي :

١) مجزوء البسيط (صحيح الضرب) في الشطر رقم ـ ١ ـ ويلحق بها رقم ـ ٣ ـ .

٢) مجزوء البسيط (مذيّل الضرب) في الأشطر ٢، ٤، ٦، ٨، ١٠.

٣) مخلع البسيط في الشطر رقم ـ ٧ ـ ويلحق به الشطر رقم ـ ٩.

٤) الرجز في الشطر رقم ـ ٥ ـ.

ومن هذا نلاحظ أن شاعرين مهمين من شعراء العربية لم يهتما بالنمط الواحد لوزن شعرهما بل غيرا في الوزن ولم يقلل ذلك من شأنهما كشاعرين، ولا من شعرهما كشعر وإلا لما روى الرواة قصيدة عبيد وأبيات الأسود، ولما صارت قصيدة عبيد إحدى المعلقات العشر عند التبريزي وأولى المجمهرات عند أبي زيد القرشي.

أما نقد المرزباني لهاتين القصيدتين فليس له من سبب فني سوى أن المرزباني قد ألف كتاباً قرر أن يرصد فيه المآخذ وهي عنده ما خالف القاعدة وغاير العرف فسماه «الموشح» ونص على أنه «في مآخذ العلماء على الشعراء». ولم يكن كتابه بحثاً في دراسة الظواهر العروضية المختلفة في الشعر، وإنما كان يفترض وجود الخطأ أصلاً ثم يحدده ويعرّفه، وجعل العروض بقواعده المتعارف عليها معياراً. فما خرج عنه صار خطأ ومأخذاً يؤاخذ العلماء عليه الشعراء. ولكن هذا ليس رأي غيره من أهل العربية، وحاله في ذلك حال ابن قتيبة عندما تعجب من ضم الأصمعي لقصيدة المرقش التي منها قوله:

هل بالديار أن تجيب صمم ... لو أن حيـا ناطقاً كلّـمْ

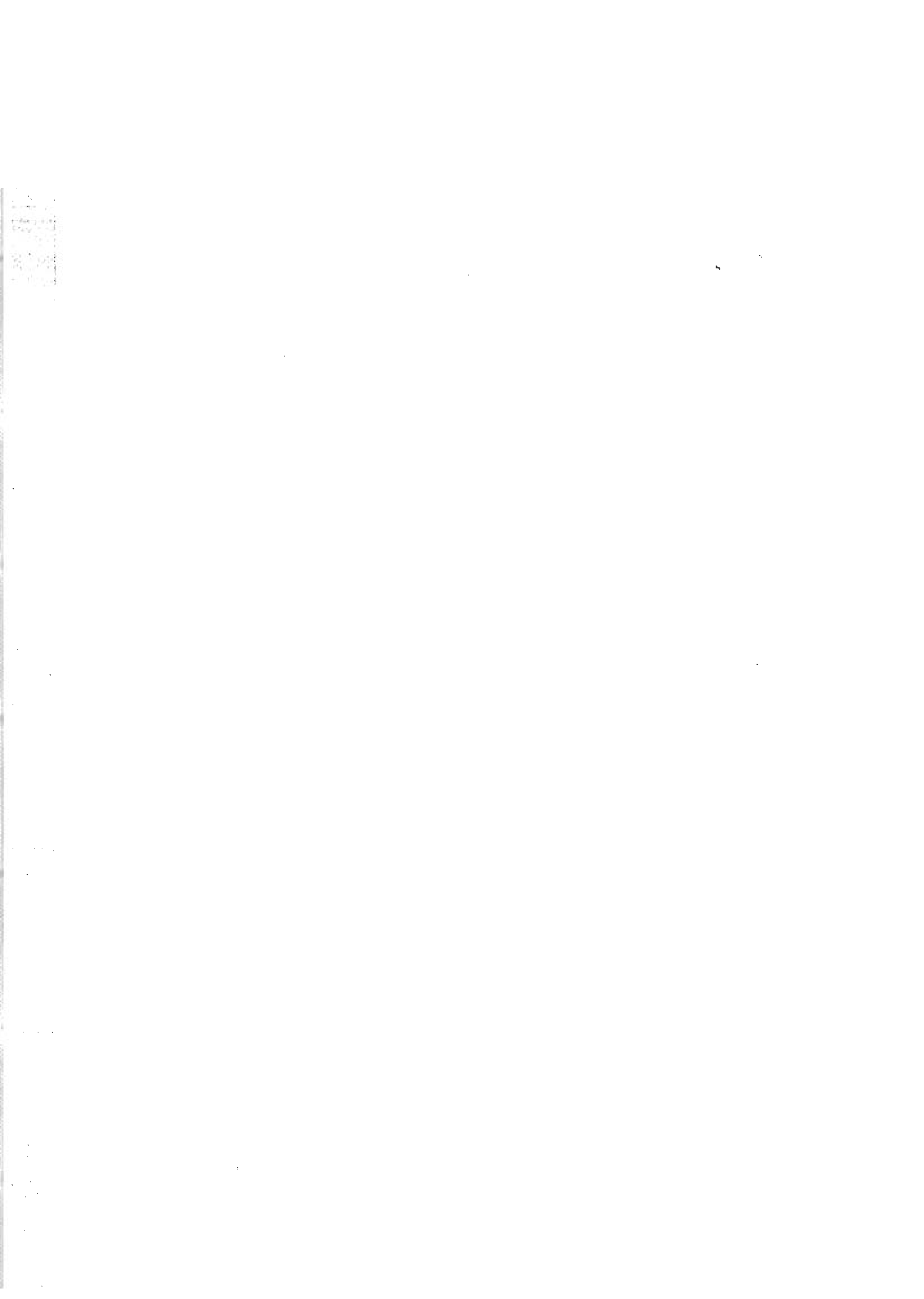
يأتي الشباب الأقورَيْن ولا ... تغبَطْ أخاكَ أن يقال حكمْ

وقال عنها إنها ليست بصحيحة الوزن[١٠]. والحق أنها موزونة وعلى

البحر الكامل. وليس الأصمعي وحده من ادخلها في متخيره بل فعل ذلك أيضاً المفضل الظبي في المفضليات[١١]، وغيره من أهل العربية.

أما قدامة بن جعفر فهو رجل علم ورصد وتقنين، ولم يكن رجل تنظير، وليس أدل على ما نقول من تعريفه للشعر الذي لم يقل به أحد من أهل البصيرة في الشعر سواه، غير بعض العروضيين المحترفين الذين وجدوا في التعريف ما يسهل عليهم مهمتهم. وإنا لنجد عالماً مماثلاً لقدامة هو ابن خلدون يرد عليه تعريفه للشعر ويقدم تعريفاً سواه[١٢].

ويكفينا حجة صمود هاتين القصيدتين في وجه النقد وبقاؤهما وفي ذلك خير دليل على صلاحهما.



الخروج عن أوزان الخليل

لم تكن الأوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد وما وضعه لها من قواعد هي القول الفصل في أمر موسيقى الشعر لا في عهد الخليل وعهد تلاميذه، ولا فيما سبقه من عهود أو ما لحقه منها - وقد قال الزمخشري في ذلك: «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً، ولا يخرجه عن كونه شعراً»[١٣].

ولقد أنكر الأخفش وجود بحرين من بحور الخليل هما المضارع والمقتضب وقال إنه لم يُسمع من العرب شيء من الشعر على هذين الوزنين، وأيده في ذلك الزجاج وقال: «هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان. ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل»[١٤]. . ومجاراة للأخفش أيضاً أهملهما إبراهيم أنيس عندما كتب مؤلفه «موسيقى الشعر».

ومثلما حذف الأخفش بحرين من بحور الخليل، أضاف واحداً هو المتدارك، وهو بحر لم يذكره الخليل[١٥].

وكما كانت الزيادة والنقصان في البحور كذلك كانت في التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهري نقص منها تفعيلة (مفعولات) وأقام الدليل على أنها منقولة من (مستفع لن)[١٦]. فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعاً فقط.

وقد روي عن الجاحظ في بعض ما نسب إليه أنه ذم العروض واستهجنه ووصفه بأنه «أدب مستبرد ومذهب مرذول»[١٧] ولكننا لا نذهب مذهب الجاحظ في ذلك، ولسنا بمقللين من شأن الخليل، ومن ذا يقلل من شأنه، وهو صاحب فضل على العربية لا يطوله طائل، وليس من غرضنا أن نحذف العروض وقواعده من موسيقى الشعر، ولكن القصد هو فتح باب الاجتهاد في الأوزان الشعرية ليتسع صدرها لكل تطوير صالح ولكل تجديد مفيد مجاراة لأسلافنا من الشعراء.

ولقد كان الخروج عن عروض الخليل - كما هي مقعده في كتب العروضيين على ثلاثة أوجه:

أولها: قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها في كل شطر، وليس فيها من اختلاف سوى أنها ليست على وفق قواعد العروض الخليلي، ومن ذلك قصيدة سلمى بن ربيعة - وهو شاعر جاهلي - وهي:[١٨]

إن شــــــواءً ونشــــــوة　　وخـبـب البـــازل الأمـــون

يجشـمـهـا المرء فـي الهـوى　　مـسـافـة الغــائط البطين

والبــيـض يرفلن كــالـدُّمى　　في الـربط والمذْهـب المصـون

والكـثـر والخـفض آمـناً　　وشـــرع المزهـر الحنون

مـن لذة الـعـيش والـفنـى　　لـلـدهـر والـدهـر ذو فـنـون

والعـسـركـاليـسـر والغنى　　كـالعــدم والحيُّ لـلمنون

أهلكن طسـمـاً وبعـده　　غَـذيَّ بَهْـم وذا جُـدُون

وأهـل جـاش ومـأرب　　وحي لـقـمـان والتُّـقُـون

ووزنها كالتالي : (مع طروء بعض التزحيف عليها)

مستفعلن فاعلن فعو　　مستفعلن فاعلن فعولن

ومن الواضح أن وزن الشطر الثاني من مخلع البسيط أما الشطر الأول فمع ثبوت وزنه في كافة الأبيات إلا أنه وزن لم يورده العروضيون من ضمن أوزان ـ البسيط . وإن كان الدماميني قد أشار إليه وقال إن بعضهم قد استدرك للبسيط أعاريض أحدها مجزوءه حذاء وضربها مقطوع مخبون ، إلا أنه قال عنها إنها شاذة لا يلتفت إليها[١٩] .

أما لماذا يصفها بالشذوذ ويقطع بعدم الالتفات إليها فهذا أمر لا يشرحه لنا ، وإن كنا نعلم أن هذا من تعسف أهل الصناعة وجور أحكامهم ، تماماً مثلما قال الدماميني عن قصيدة لعلقمة بن عبده إنها «مختلة الوزن حتى قال بعضهم إنها ليست بشعر»(٢٠) وهو لو تحرى الحق في الحكم لعلم أنها موزونة وأنها من البحر السريع (وعروضه

مخبولة مكشوفة وضربها مثلها) ومن القصيدة قوله:

فكان فيه ما أتاك وفي تسعين أسرى مقرنين صفد
دافع قومي في الكتيبة إذ طار لأطراف الظباة وقد
فأصبحوا عند ابن جفنه في الأغلال منهم والحديد عقد
إذ مخنب في المخنبين وفي النـ هكه غيٌّ بادئ ورشد

وإذا رأينا أنه قد استشهد هو نفسه[٢١] ببيت وزنه مطابق لوزن هذه الأبيات في البحر السريع وهو:

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم

ووزن هذا البيت وأبيات علقمة هو:

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفلعن مستفعلن فعلن

إذا رأينا ذلك علمنا أنه يجب علينا أخذ أحكام العروضيين أهل الصنعة بحذر شديد حتى لا نجعل الوزن صخراً صلداً من حاول أن يثلم فيه ثلماً يسيراً يزينه وينقشه يتكسر الصخر بين يديه ولا يبقى منه شيء. وهذا ما حدث للدماميني مع أبيات علقمة فإن مجرد وجود الزحاف ـ وهو أمر مسموح به ـ جعله يخرج القصيدة من دائرة الشعر.

ومن الخروج عن عروض الخليل أبيات لعروة بن الورد ـ وهو جاهلي أيضاً ـ وهي أبيات غريبة الأمر حتى إنها لتفرض علينا أن نكتبها على طريقة كتابة الشعر الحركي نتبين وزنها وهي:[٢٢]

يا هند بنت أبي ذراع اخلفتني ظني ووترتني عشقي
ونكحت راعي ثلة يثْمرها والدهر فائته بما يبقى

ولن نجد لهذه الأبيات وزناً ثابتاً إلا إذا نحن كتبناها بطريقة الشعر الحر كالتالي:

يا هند بنت أبي ذراع	**مستفعلن. متفاعلاتن**
اخلفتني ظني	**مستفعلن. فعْلن**
ووترتني عشقي	**متفاعلن. فعْلن**
ونكحت راعي ثلّة	**متفاعلن. مستفعلن**
يثمرها	**مفتعلن.**
والدهر فائته بما	**مستفعلن. متفاعلن**
يبقى	**فعْلن**

فتصبح على وزن البحر الكامل على نمط الشعر الحر، وبغير هذه الطريقة تصبح القصيدة على وزن ايقاعي لا يمكن تحديده على نظام الوزن الخليلي.

ومن ذلك قصيدة أبي العتاهية التي أولها: (٢٣)

عتب ما للخيال خبريني ومالي

ووزنها: فاعلاتن. فعولن فاعلاتن. فعولن

ولما قيل لأبي العتاهية خرجت عن العروض قال: «أنا سبقت العروض»[٢٤] وقد ألحقها الدماميني بمجزوء الخفيف، وعروضه مقصورة مخبونة والضرب مثلها. ولأبي العتاهية أيضاً شعر على وزن المنسرح جاءت تفعيلاته كالتالي:

مستفعلن مفعولات فعْلن مكررة

ومنه قوله : [٢٥]

الله أعلى يدا واكبر　　والحق فيما قضى وقدر
وليسْ للمرء ما تمنى　　وليس للمرء ما تخيــر

ولنا أن نعد هذه الأبيات من مخلع البسيط ، فلا تكون مما جدده أبوالعتاهية في البحر المنسرح[٢٦]

وقد روي للسليك أبيات احتار في أمرها العروضيون وهي :

طاف يبغي نجــوة　　من هلاك فهــلك
ليت شعري ضلــة　　أي شيء قتــلك
أمريض لم تعــد　　أم عــدو قتــلك
أم تولى بك مــا　　غال في الدهر السلك

وهي من مختارات أبي تمام في الحماسة(٢٧) ووزنها :

فاعلاتن. فاعلن　　فاعلاتن. فاعلن

وقال فيها بعض العروضيين إنها من البحر المديد التام وإنها مصرعة ويكون كل بيت فيها شطراً لا بيتاً وتكون ـ عندهم ـ شاذة حينئذ وبعضهم يجعلها من الرمل بعروض وضرب محذوفين. وهو ما لم يرد في الرمل . فهي إذن قصيدة موزونة لكنها مثل قصائد أبي العتاهية وعروة بن الورد وسلمى بن ربيعة . أي على أوزان ثابتة لكنها غير موازين الخليل وما قرره العروضيون لها من قواعد .

ثانيها : قصائد جاءت على غير وزن محدد، وإنما اعتمدت على نوع من ايقاع يختلف عن العروض وكأنه يعتمد على النبر وطريقة الترنم

بالشعر. ومن ذلك قصيدة لأمية بن أبي الصلت وهي: (٢٨).

عينى بكى بالمسبلات أبا الحارث لا تذخري على زمعَه

ابكى عقيل بن الأسود أسد البأس ليوم الهياج والدَّفَعَه

تلك بنو أسد أخوة الجوزاء لا خانة ولا خَدَعَه

وهم الأسرة الوسيطة من كعب وهم ذروة السنام والقمَعَه

وهم أنبتوا من معاشر شعر الرأس وهم ألحقوهم المنعَه

أمسى بنو عمهم إذ حضر البأس أكبادهم عليهم وجَعَه

وهم هم المطعمون إذا قحط القطر وحالت فلا ترى قَزَعَه

وهي أبيات لا تتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامها. ولأبي نواس أبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل وهي: [٢٩]

رأيت كل من كان أحمقا معتوها

في ذا الزمان صار المقدم الوجيها

يا رب نذل وضيع نوهته تنويها

هجوته لكيما أزيده تشويها

ثالثها: إغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات وذلك بالزيادة في التفعيلات أو النقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى.

أما الزيادة فمثل[٣٠] قول أحيحة بن الجلاح:

اشدد حيازيمك للموت   فإن الموت لاقيكا

ولا تجزع من الموت   إذا حلَّ بواديكا

والأبيات من الهزج (مفاعيلن، أربع مرات) ولكن الشاعر زاد كلمة

«اشـدد» في البيت الأول دون مراعـاة منه لقيـد العـروض في عـدد التفعيلات الثابت ولا حتى في نوعها الواحد فأتى بتفعيلة غريبة على هذا البحر وهي (فاعل) بسكون اللام.

ولقد ذكر ابن رشيق في العمدة[٣١] أنواعاً من الزيادات على الوزن الثابت المعهود وهو الخزم ويأتي بزيادة أربعة أحرف كبيت أحيحة السابق وبثلاثة أحرف كقول كعب بن مالك الأنصاري:

لقـد عـجبت لـقوم أسلـموا بعـد عـزهم

إمـــامـــهم للـمنكـرات وللـغـــدر

وبزيادة حرفين في كل من شطري البيت كقول طرفة بن العبد:

هل تذكرون إذ نقاتلكم — إذ لا يضر معدما عدمهْ

وذكر لهذه الزيادات أمثلة أخرى يكفينا منها ما ذكرناه هنا حيث الغرض إثبات الفكرة وحسب.

وكما تكون الزيادة في أول البيت تكون أيضاً في وسطه ومن ذلك قول البحتري[٣٢]:

وكأن الأيام أوثر بالحسن عليها يوم المهرجان الكبير

وذلك بزيادة الياء والواو من كلمة «يوم».

أما النقصان فمثاله ما روى المبرد[٣٣] عن أبي عثمان المازني أنه قال: فصحاء العرب ينشدون كثيراً:

لسعد بن الضِّباب إذا غدا — أحبُّ إلينا منك فافرس حَمر

وهذا البيت من الطويل ولكن سقط منه تفعيلة كاملة في أوله.

وتمامه: لعمري لسعد بن الضباب إذا غدا... إلخ.

وهناك نوع من النقص يكون بحرف واحد في أول البيت ـ هو الخرم وقد أنكره الخليل[٣٤] ولكنه ثابت الوجود لكثرة ما روي فيه من أبيات وقد أورد الدكتور إبراهيم أنيس[٣٥] أحد عشر مثالاً عليه أخرجها من كتاب المفضليات، وكذلك أورد الدماميني أمثلة على نقص من حرفين وحرف[٣٦].

وبذلك نرى عدم التزام الشعراء بالوزن الثابت، وأخذهم بجانب المعنى، وفي ذلك يقول ابن جني[٣٧]: «إن الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب».. ويقول المبرد: إن «الفصحاء يزيدون ما عليه المعنى ولا يعتدون به في الوزن، ويحذفون من الوزن (كذلك) علماً بأن المخاطب يعلم ما يزيدونه»[٣٨].

وهذا تحرر من الشعراء في استخدام الأوزان يلاقي تفهماً من جمهورهم، ومن دارسي الأدب واللغة، كالمبرد وابن جني وأكرم بهما من عالمين بصيرين بالشعر وليس مثلهما حجة.

وإنه لمن الغريب أن يقول ابن رشيق بعد ذلك إن العرب كانت تأتي بالخرم «لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر»[٣٩] وكأنه بذلك يقول إن الشاعر من العرب يقول الشعر وهو لا يعلم أنه شعر. ولو صدق قوله لبطل كل قياس يقوم على أساس اتباع أساليب العرب في الشعر، إذ كيف نجعل من نهج

الجاهل بما يفعل قاعدة تحتذى، حتى وإن رأى في فعله رأياً جعله يصرفه إلى جهة الشعر، حيث إن أساسه المصادفة، والمصادفة لا يتخذ منها قواعد ثم كيف بابن رشيق يقول هذا ونحن نجد الخرم في الشطر الثاني من البيت بينما الشطر الأول لا خرم فيه مثل قول امرئ القيس الذي استشهد به ابن رشيق نفسه:

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها وابن جريح كان في حمص أنكرا

ويقول ابراهيم أنيس إن العلل الجارية مجرى الزحاف كالزيادة بحرف أو أكثر هي من أخطاء الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعري(٤٠) ويبرهن على رأيه هذا بأنه لو حذفت الزيادة لما اختل المعنى. ولكن قوله هذا مردود من حيث وصفه لرواة تلك الأبيات بأنهم لا يحسنون إقامة الوزن الشعري. وهو وصف لا يصدق أبداً في حق المبرد ولا في حق المفضل الضبي ولا ابن رشيق وهم الذين سجلوا لنا تلك الأبيات ذات الزيادة وتحدثوا في أمرها بين قابل ولها ومبرر لوجودها كالمبرد وبين منكر لها كابن رشيق.

ثم إن رأيه مردود بمثال البحتري الذي زاد في وسطه سببا خفيفا والبحتري شاعر عباسي بصير بالشعر وأوزانه وهو يعي نقد بعض المتشددين ممن يجعلون الشعر غرضاً من أغراض الجدل والمساجلة حتى قال فيهم:[٤١]

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقة كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه

والشعر لمح تكفى إشارته　　　وليس بالهذر طولت خطبه

وقال فيهم أيضا : (٤٢)

عليَّ نحت القوافي من مقاطعها　　　وما عليَّ لهم أن تفهم البقر

وليس لنا أن نشك في رواية بيته السالف الذكر وندعى أن أحدا قد حرفه إذ لا مجال لحذف الياء والواو من كلمة (يوم) أو زيادتها فهي قائمة لا محالة، ثم أن الرواية التي ذكرها المرزباني عن بيت البحتري تنص على أن البيت كان كما هو مثبت في جميع نسخ الديوان وقت الرواية. أي أن الزيادة كانت متعمدة من البحتري وذلك ترجيح منه ـ للمعنى على الوزن أخذاً بمذهب الفصحاء كما شرحه المبرد وابن جنى.

ومما يجعلنا نعارض رأى ابراهيم أنيس أيضاً هو تواتر الروايات لأبيات الزيادة وأبيات النقصان في كافة الكتب التي رجعنا اليها ـ والمشار إليها في الهوامش ـ بحيث لا تترك مجالاً للظن أو التشكيك.

وإن أمكن حذف الزيادة في بعض المواطن كبيت طرفة مثلا حيث إن الاستفهام قد يجيء بغير أداته فتحذف (هل) من صدر البيت وتحذف (إذ) من عجزه دون إضرار بالمعنى، فإن ذلك لا يمكن في حالات أخر كبيت أحيحة إذ لو حذفت (اشدد) لصعب فهم المراد، بل لا لتبس المعنى على القارئ. وكذلك يستحيل حذف بعض كلمة في وسط البيت كبيت البحتري.

التفعلية الواحدة:

ورد في الشعر العربي العباسي قصائد مبنية على تفعيلة واحدة، وكل بيت فيها مقفى بروى موحد فيها كلها. وقد ذكر ذلك ابن جنى، وأورد له ثلاثة أمثلة لثلاثة شعراء[٤٣] ونقل الدماميني عن الزجاج أنه قال: «الرجز وزن يسهل في السمع ويقوم في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر، ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتمل ذلك لحسن بنائه»[٤٤].

ويقول ابن رشيق: «إن أول من ابتدع هذه الطريقة في كتابة الشعر هو سلم الخاسر»[٤٥]. وهو شاعر عباسي كان تلميذاً لبشار بن برد وصار بارعاً في الشعر حتى حسده بشار. وهو «شاعر مكثر مجيد، وهو أحد المطبوعين المحسنين كثير البدائع والروائع في شعره، عارفاً بالشعر ونقده»[٤٦].

وقصيدته ذات التفعيلة الواحدة هي[٤٧]: (وهي مدح لموسى الهادي)

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر

ثم ايتسر

وكم قدر

ثم غفر

عدل السير

باقي الأثر

خير وشر

نفع وضر

خير البشر

فرع مضر

بدر بدر

والمفتخر

لمن غبر

وهي من الرجز جاء كل بيت على وزن مستفعلن. وهذا غير منهوك الرجز إذ إن المنهوك هو ما ذهب ثلثاه وبقى ثلثه ومنهوك هذا البحر إذن ما جاء على تفعيلتين مثل قول دريد بن الصمة[٤٨]:

يا ليتني فيها جذع أخبّ فيها وأضعْ

ومثل ذلك قول يحيى بن على المنجم: (٤٩).

طيف ألم

بذي سلم

بعد العتم

يطوي الأكم

جاد بفم

وملتزم

فيه هضم

إذا يضم

ومنه قول عبدالصمد بن المعذل(٥٠) :

قالت خبل

شؤم الغزل

هذا الرجل

حين احتفل

ويذكر الدماميني أن هذا النوع لم يسمع منه شئ للعرب (٥١) فهو إذن من ابداع المحدثين، ورأسهم في ذلك سلم الخاسر كما ذكر ابن رشيق، وكما نص عليه ابن جنى(٥٢) وقد سماه قوافي منسوقة غير محشوة. أما الجوهرى فقد سماه المقطع(٥٣).

نخلص من هذا إلى أن قضية الوزن في الشعر أمر أساسي فيه وأن شعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط، ولكن الوزن عندهم كما رأينا في هذا العرض أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الشعرية. والوزن مع القافية لا يكونان الشعر، وفي ذلك روى المرزباني عن أبي القاسم يوسف بن يحيى بن على المنجم عن أبيه أنه قال: «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا. الشعر أبعد من ذلك مراما، وأعز مقاما»(٥٤).

كما أن الخروج بالوزن عن الخط المرسوم لا يعد عيبا ولا يقلل من شأن الشعر، وثبوت الخروج عن القاعدة وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر مثل عبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد وسلمى بن ربيعة والأسود بن يعفر والمرقش وعروة بن الورد، وأبي العتاهية، وسلم الخاسر وأبي نواس والبحتري.. يؤكد أن الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كأداة فنية تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري وأيدهم في ذلك نقاد على قدر كبير من الأهمية كالمبرد حينما أكد أن الوزن تبع للمعنى، والفصحاء يريدون في الوزن وينقصون منه حسب ما يقتضيه مضمون القول ويفهم السامعون ذلك منهم(٥٥).

ولقد حدد الجاحظ الشعر بأنه «صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٥٦).. وفي هذا الحد نجد ثلاثة عناصر أساسية هي:

أولا:

الصياغة. وهذا يتعلق بأسلوب الكتابة والتعبير الشعري.

ثانيا:

النسج: وهذا ما يخص جانب الوزن أو موسيقى الشعر.

وقد كان الجاحظ فيه بارعاً كل البراعة إذ رمز بكلمته هذه إلى أن وظيفة الشاعر بعد أن تكون لغوية فنية بموهبة ابداعية ـ تصبح صناعة فينسج كلامه نسجا كفعل الحائك يضع القطن وهو نتاج طبيعي ـ بين يديه فيأخذ في نسجه وغزله، وتوحي كلمة الجاحظ أيضاً بأن الشاعر

حر في التصرف في أسلوب نسيجه وفي طريقته . فله أن ينوع فيها وأن يشكل حيث أوحت اليه تجربته . وقد رأينا سالفاً أن الجاحظ قد هاجم علم العروض وقلل من شأنه ، فكأنه يترك أمر النسج للشاعر يبدع فيه على قدر موهبته وحظه من الشعر . . واخيرا يقول الجاحظ عن العنصر الثالث في العملية الشعرية وهو : «جنس من التصوير» وهذا يعني التخيُّل وهو أن يتمثل للسامع ما قصده الشاعر من معان وأساليب وتقوم لها في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها[٥٧] .

وهذا التعريف للشعر أقرب إلى روح الشعر وحقيقته من أي تعريف آخر ، وهو ما جعل الأصمعي يدخل ابيات المرقش في مختار - كما شرحنا سابقا - وجعل أبازيد القرشي والتبريزي يضمان قصيدة عبيد بن الأبرص لمجموعاتهما الشعرية .

وكذلك الحال مع أبي تمام في إدخاله لقصيدة سلمى بن ربيعة في ديوان الحماسة . وعملهم هذا دليل على أنهم يفهمون الشعر فهما متقاربا لما يوحي به تعريف الجاحظ ولما ينص عليه قول المبرد - السابق - في الوزن .

ولقد رأينا في العرض الذي بين يدينا كيف ان الزجاج وابن رشيق والجوهري والدماميني أتوا جميعهم بنصوص شعرية مخالفة لقواعد العروض المقررة ولم يطعنوا فيها ، بل إن ابن رشيق يضع ملخصا للعروض المقررة ينقله عن الجوهري وينص في كل بحر من البحور على ما جاء فيه من استعمال محدث دون ان تأخذه العزة بالإثم فيمنع

الإبداع والتجديد في الأوزان: [٥٨].

وفي إطلاق قيد الوزن صياغة للشاعر عن الوقوع في الحشو وقد عد قدامة بن جعفر الحشو من عيوب الشعر وتابعه في ذلك المرزباني(٥٩).

ومعنى الحشو عند قدامه هو: «أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج اليه لإقامة الوزن» ومثاله قول أبي عدى العبشمي:

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت

في المجد للأقوام كالأذناب

وقال قدامة فيه: «إن قوله «للأقوام» حشو لا منفعة فيه». . ولو أسقطها الشاعر لجاء البيت كالتالي:

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت

مستفعلن. . متفاعلن. متفاعلن.

في المجد كالأذناب

مستفعلن. مفعولن.

وتظل القصيدة من البحر الكامل بثلاث تفعيلات في الشطر الأول ـ وتفعيلتين في الثاني فيتجنب الشاعر الحشو ويجاري فصحاء العرب في زيادتهم ما عليه المعنى وفي حذفهم دون أن يعتدوا به في الوزن كما قال أبوالعباس المبرد[٦٠].

والحشو من أسوأ العيوب في الشعر حتى إن الباقلاني وجد فيه بابا للتقليل من شأن معلقة امرئ القيس ـ وهي على ما هي عليه من جودة

حتى عدت من النماذج الأولى في الشعر العربي وحكم عليها بأنها «قد ترددت بين أبيات سوقية متبذلة وأبيات متوسطة وأبيات ضعيفة مرذولة وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة»[٦١] وذلك لما فيها من حشو جاء فقط لإقامة الوزن.

إن ما سقناه في هذا البحث من نماذج إن هي إلا أمثلة على ما أردنا إثباته من أن الشاعر العربي قد تعامل مع الوزن بتحرر ونفس مفتوحة وقد ساعده طائفة من النقاد القدامى على ذلك، ولم يجعلوا من تحرره عيباً يخل بالقصيدة. والشعر العربي ملئ بالأمثلة المشابهة لما ذكرنا. كما أن ما روى لنا من الشعر العربي لا يمثل الا نسبة قليلة منه وهذه حقيقة ثابتة بالعقل والنقل وثبوتها بالعقل هو أنه لم يرو لنا من الشعر إلا ما حفظته الذاكرة على مر ما يقارب قرنين من الزمان، وقرنان من الزمان كفيلان بإضاعة الكثير مما قيل.

أما ثبوت ذلك بالنقل فهو ما ذكره ابن سلام الجمحي من أن العرب لما جاء الإسلام تشاغلت بالجهاد عن الشعر فلما «راجعوا رواية الشعر فلم يئلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره»[٦٢].

ونقل ابن سلام أيضاً عن أبي عمرو بن العلاء قوله: «وما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافر لجاءكم علم وشعر كثير»[٦٣].

ويدلل ابن سلام على ذلك بقلة ما روى لطرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص ولو كان روي لهما من شعر صحيح هو كل شعرهما لما كان لهما هذا الموضع من الشهرة والتقدمة[٦٤].

وهذا دلالة على أن قواعد العروض عندما استقرأها الخليل ما روى من الشعر العربي كانت استقراء من جزء صغير من الشعر العربي ولم يكن للخليل طريق الى الجزء المفقود منه، ولسنا نشك في أن المفقود الشيء الكثير مما يخالف قواعد الخليل بدليل وجود قصائد قديمة كقصيدة عبيد بن الابرص وسلمى بن ربيعة وعروة بن الورد وغيرهم ممن ذكرنا سابقا وهي قصائد لا يمكن أن تكون شاذة بل لابد أنها كانت سائرة وفق نماذج مشابهة لها في زمنها غير أنها لم ترو لنا. ولو صح أنها شاذة لما قبلها المجتمع الشعري في وقتها.

وهذا ما يؤكد لنا أن الوزن في الشعر شرط أساسي ولكن للشاعر أن يأتي بأي وزن يراه وله أن ينوع فيه، كما أن عليه أن يجعل الوزن خاضعاً للمعنى فيزيد في الوزن وينقص منه حسب ما يقتضيه معناه. وعلى ذلك سار عدد من شعراء العربية وأيدهم عدد من نقادها كما رأينا في هذا العرض.

التعليقات

(١) إعجاز القرآن ٥٤

(٢) نقد الشعر ١٧٨.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ٢٤.

(٥) المرجع السابق ٧٤.

(٦) نقد الشعر ١٧٨.

(٧) راجع الديوان ٢٣. وابوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ١٧٣.

(٨) وقد وردت النون مشددة في كلا الروايتين في المرجعين السابقين وبذا يكون وزنه متفاعلن فاعلن مفاعلاتن.

(٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ١٧٨ والمرزباني: الموشح ٧٤ وعن الأسود انظر ابن سلام: طبقات الشعراء ٣٣.

(١٠) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٢.

(١١) انظر التبريزي: شرح المفضليات ٢/ ٨٦٢.

(١٢) قارن: قدامة بن جعفر، نقد الشعر ٦٤ وابن خلدون: المقدمة ٥٧٣.

(١٣) نقل ذلك الدكتور ابراهيم انيس في كتابه موسيقى الشعر ٥١.

(١٤) الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٩.

(١٥) المرجع السابق ٥٩.

(١٦) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٣٥.

(١٧) الدماميني: العيون الغامزة ٢٣٣.

(١٨) ابوتمام: ديوان الحماسة ٢/ ٢٠.

(١٩) الدماميني: العيون الغامزة ١٦٠.

(٢٠) المرجع السابق ٢٣٤.

(٢١) المرجع السابق ١٩٦.

(٢٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ١٧٨. والمرزباني: الموشح ٧٤.

(٢٤) المرجع السابق.

(٢٥) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٩٨.

(٢٦) الحماسة ١/ ٥٣٣ ولم ينسبها ابوتمام للسليك بل قال: وقالت امرأة.

(٢٧) انظر ذلك في الدماميني، العيون الغامز ١٥١.

(٢٨) المرجع السابق.

(٢٩) الجرجاني، الوساطة ٦٢.

(٣٠) المبرد: الكامل ٣/ ٩٣٢.

(٣١) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٤١.

(٣٢) المرزباني: الموشح ٢٩٦.

(٣٣) الكامل ٣/ ٩٣٢.

(٣٤) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٤٠

(٣٥) موسيقى الشعر ٢٩٩.

(٣٦) العيون الغامزة ١١٤.

(٣٧) الخصائص ١/ ٣٣٣.

(٣٨) المبرد: الكامل ٣/ ٩٣٢

(٣٩) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٤٠

(٤٠) ابراهيم انيس موسيقى الشعر ٢٩٧.

(٤١) ديوان البحتري ١/ ١٧٥ ت: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف ١٩٧٣.

(٤٢) المرجع السابق ٣/ ٢٠٠.

(٤٣) ابن جنى: الخصائص ٢/ ٢٦٣.

(٤٤) الدماميني: العيون الغامزة ١٨٩.

(٤٥) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٨٥.

(٤٦) عمر فروح: تاريخ الأدب العربي ٢/ ١٣٥ (دار العلم للملايين ٢ بيروت ١٩٧٥م).

(٤٧) ابن جنى: الخصائص ٢/ ٢٦٣ ابن رشيق: العمدة ١/ ١٨٥.

(٤٩) المرجع السابق ١/ ١٨٤ وفيه: اظنه علي بن يحيى او يحيى بن علي المنجم. وانظر ابن جنى: الخصائص ٢/ ٢٦٣.

(٥٠) الدماميني: العيون الغامزة ١٨٩ وابن جنى: الخصائص ٢/ ٢٦٤.

(٥١) العيون الغامزة ١٨٩.

(٥٢) الخصائص: ٢/ ٢٦٣.

(٥٣) ابن رشيق: العمدة ١/ ١٨٥.

(٥٤) المرزباني: الموشح ٣٢١

(٥٥) المبرد: الكامل ٣/ ٩٣٢.

(٥٦) الجاحظ: الحيوان ٣/ ١٣٢.

(٥٧) هذا هو تعريف حازم القرطاجني للتخييل. انظر: من كتاب المناهج الادبية لابي الحسن حازم القرطاجني: نشره وحققه عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٦١.

(٥٨) ابن رشيق: العمدة ٢/ ٣٠١.

(٥٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٢٠٦ وانظر المرزباني: الموشح ٢١٢.

(٦٠) الكامل ٣/ ٩٣٢.

(٦١) الباقلاني: اعجاز القرآن ١٨٠ وانظر ايضا ص ١٦٦.

(٦٢) ابن سلام: طبقات الشعراء ١٠.

(٦٣) المرجع السابق.

(٦٤) المرجع السابق.

الفصل الثالث

إرسال الروي في الشعر العربي القديم

كثيراً ما يطلق الناس اليوم كلمة قافية ويقصدون بها الروى جتى في كتابات النقاد والشعراء ومنهم العقاد[١]، والزهاوي والرصافي[٢]، ونازك الملائكة(٣) وغيرهم. وليس هذا ببدعة حديثة وإنما نجد أبا يعلى التنوخي ينسب إلى قطرب قوله: «إن القافية حرف الروى وأدخلت الهاء عليه كما أدخلت على علامة ونسابة» وبرر ذلك بأن القائل يقول: «قافية هذه القصيدة دال وميم»[٤] وكذلك ابن عبد ربه يعرفها فيقول: «القافية حرف الروى الذي يبني عليه الشعراء»[٥]. . وكذلك ينقل ابن رشيق عن الفراء وأكثر الكوفيين قوله: «إن القافي هي حرف الروى»[٦]. . ولذلك فإننا نبدأ بالتفريق بينهما ملتزمين بما أخذ به جمهور العلماء في معنى كل منهما.

وقد اختلف العلماء في تعريفهم للقافية تعريفاً اصطلاحياً حيث ذهب الخليل بن أحمد وأبو عمرو الجرمي إلى أنها (عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك

الذي قبل الساكن الأول)[٧] . . وللخليل رأي آخر يخرج فيه حركة ما قبل الساكن الأول(٨) . أما الأخفش فيحدها تحديداً موجزاً ومريحاً فيقول: «اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت» . . وهذا تعريف ينقله أبو يعلى التنوخي عنه إذ يقول: «القافية الكلمة الأخيرة» واحتج بأن (قائلاً لو قال لك: «اجمع لي قوافي تصلح مع كتاب لأتيت له بشباب ورباب»[٩] . . ويرى أبو موسى الحامض أن «القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات» . . وهو تعريف يعجب به التنوخي ويقول عنه (هذا قول جيد)[١٠] ولكنه عند أخذه بهذا التعريف يشرحه شرحاً يقربه من الرأي القائل بأن القافية هي حرف الروى إلا أنه يضيف إلى حرف الروى حركته على أنهما الشيئان اللذان يلزم الشاعر تكرارهما[١١]، ولكن ابن رشيق يورد تعريف الحامض هذا ويعقب عليه بقوله: «هذا كلام مختصر مليح الظاهر إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان»[١٢] . . والأمر هنا متوقف على ما نفهمه من قوله: «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت» . . وهذه عبارة لا يحددها إلا تقرير شروط القوافي وتحقيق عيوبها وهو ما تطمح هذه الدراسة إلى معالجته .

والقافية عند هؤلاء ليست هي الروى . وإنما الروي أخذ حروفها وهو (الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه)[١٣] . . ويقول الدماميني: «إنه سُمي رويا أخذاً من الروية وهي الفكرة لأن الشاعر يروِّيه» . . وفي رأي آخر أنه «مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئاً إلى شيء فكأن الروى شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض»[١٤] .

وهذا يقرر الفرق بين المصطلحين وهو ما سنلتزم به في هذه الدراسة آخذين بالمعنى الذي قدمه الخليل بن أحمد للقافية وذلك لأقدميته ولمتابعة غالبية العروضيين الأوائل له ثم لرفض الأخفش للرأي القائل بأن القافية تعني الروى. وقد شرح الأخفش رأيه هذا مستنداً إلى حجج منها:

١ - «في قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف، لأن القافية مؤنثة والحرف مذكر، وإن كانوا قد يؤنثون المذكر، ولكن هذا قد سمع من العرب ليست تؤخذ الأسماء بالقياس»[١٥].

٢ - «العرب لا تعرف الحروف. أخبرني من أثق به قالوا لعربي فصيح أنشدنا قصيدة على الدال، فقال وما الدال يا أبي. وسألت العرب وغيرها عن الدال وغيرها من الحروف فإذا هم لا يعرفون الحروف»[١٦].

٣ - (من زعم أن حرف الروى هو القافية لأنه لازم له قلت له: إن الأسماء لا تؤخذ بالقياس. إنما ننظر ما تسمى فنسمى به. ونقول له: صحة البيت لازمة فهلا تجعلها قافية. وتأليفه لازم له وبناؤه، فهلا تجعل كل واحد من ذا قافية»[١٧].

٤ - «لو كانت القوافي هي الحروف كان قول الشاعر: (العجاج):

يا دار سلمى يا　　　اسلمى ثم اسلمي

مع قوله:

فخندق هامـة　　　هذا العالـــم

غير معيب لأن القافيتين متفقتان إذ كانتا ميمين. وجاز قال مع قيل لأنك تقول إذا اتفقت القوافي صح البناء»[١٨].

٥ - «إذا سمعت العرب مثل هذا قالوا اختلفت القوافي. فقولهم اختلفت القوافي يدل على أنهم لا يعنون الحروف. وجميع من ينظر في الشعر إذا سمع مثل هذا قال: اختلفت القوافي فقولهم اختلفت القوافي يدل على أنهم لا يعنون الحروف»[١٩].

٦ - «إذا بنى البيت كله إلا الكلمة التي هي آخره قيل: بقيت القافية ولو قال لك شاعر اجمع لي قوافي، تجمع له كلمات نحو غلام وسلام»[٢٠] ولعل ما يقوله الأخفش هنا هو السبب في أخذه بتعريف القافية على أنها الكلمة الأخيرة اطلاقاً كما وضحنا أنفاً.

٧ - وأخيراً يقول الأخفش في رده المفصل على من قال إن القافية هي الحرف: «إلى ذا رأيت العرب يقصدون وعلى ذا فسر الخليل من غير أن يكون سمّى». . ولكن ذكر اختلاف القوافي فقال: «يكون في القوافي التأسيس والردف وأشباه ذلك فلو كانت عنده الحروف لم يكن يقول هذا لأن الحرف الواحد لا يكون فيه أشياء من نحو التأسيس والردف»[٢١].

أما الدماميني فيقول في ذلك: «ليس نزاعهم في مسمى القافية لغة ولا فيما يصطلح على أنه قافية، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولها «علم القافية» ما المراد بها»[٢٢]. وهذا رأي غريب خاصة وأنه قد أورد في كتابه آراء العلماء في تعريفها كمصطلح لا كعلم[٢٣].

على أن ما ردده الأخفش فيما اقتبسناه عنه من اطلاق العرب الكلمة لتعني معنى فنياً دلالة واضحة على أن القصد هو المعنى الاصطلاحي الفني وليس العلم إذ العرب لم تعرف علم القوافي. ولكنها عرفت القوافي كما أن حجيج الأخفش السبع واضحة القصد في أنه أراد المعنى الاصطلاحي وليس العلم. خاصة وأن الأخفش جعلها الكلمة الأخيرة في البيت فكيف نقول إذاً إن المراد هو علم القوافي وليس القوافي نفسها.

هذا معنى القافية الاصطلاحي وقد تأتي عند العرب لتعني أشياء كثيرة منها الكلمة الأخيرة من البيت أو الكلمتين الأخيرتين، أو البيت كله، وقد تأتي بمعنى القصيدة أو حتى القصائد بصيغة الجمع وأشار إلى ذلك جميعه الأخفش في كتابه[٢٤].

أما الروي في اللغة فقد أشرنا إلى معناه فيما سبق من قول.

وعلى هذا يتضح لنا أن القافية غير الروى، ومعالجة موضوع القافية في الشعر يقتضي منا النظر في تعريف الشعر عند النقاد ثم تتبع الأمر في النصوص الشعرية المرورية في كتب الأدب.

وما دمنا في هذا البحث نركز على السمات الشكلية في الشعر فإننا سنأخذ بالتعريفات المتجهة هذا الاتجاه وسنغفل تعريفات الشعر الأخرى تلك التي تنظر إلى الشعر كفن وكمضمون لأنها لا تمس موضوعنا هذا بشيء. وهذا تفريق منا للشعر بين شكل ومضمون، وهو صنيع لا نحبذه لولا ضرورة البحث التي فرضت هذا التفريق المتعسف.

وأبرز تعريف شكلي للشعر هو تعريف قدامة بن جعفر الذي يقول فيه: «إنه قول موزون مقفي يدل على معنى»[٢٥]. والذي يعنينا من هذا التعريف هو قوله (مقفى) وهي كلمة شرحها قدامة قائلاً: «وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع». . وهذا معناه أنه قد يأتي من الكلام الموزون ما هو غير مقفى، أي شعر يعتمد الوزن دون القافية. والتعريف هذا يتضمن معنى القافية على أنها (كلمة) كما قرر الأخفش لا على أنها الروى. أي أنه لا يصح لنا أن نفسر تعريف قدامة على أن الشعر هو القول الموزون الملتزم بروى موحد في القصيدة. لأن قدامة لم يقل ذلك وكلامه لا يحتمل هذا المعنى. بل إن قدامة يشير في موطن لاحق في كتابه إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت حيث يقول:

«إنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره»[٢٦]. وهي لا تحمل أية قيمة خاصة بها و«لا تعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر» وخصها قدامة بالذكر لا لشيء مهم فيها حتى إن قدامة يبدو غير مسلم بأهميتها على الإطلاق، وجاء ذكرها عنده عرضاً وهو ما يصرح به في قوله: «هذه اللفظة إنما قيل فيها إنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتي لها، وإنما هي شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها». . فهي أولاً لفظة. وليست حرفاً. . وثانياً هي آخر كلمة في البيت كما هي عند الأخفش. . وثالثاً هذه الصفة فيها ليست ذاتية وإنما هي عرضية. وهذه كلها تدل على عدم أهمية القافية كإحدى سمات الشعر الخارجية. ـ عند قدامة وهذا هو ما جعل قدامة

يحتار عندما حاول أن يؤصل عناصر الشعر الأساسية التي يؤدي إليها تعريفه فاصطدم بعقبه القافية وصرح بحيرته هذه قائلاً: «لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف»[٢٧] وهذا افتراض أوقع قدامة نفسه فيه بسبب تعريفه السابق للشعر ولكنه يكتشف شذوذ القافية عن بقية العناصر فيقول: «وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها، ولم أجد القافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافاً». . وهذا ما سبب حيرة قدامة لأن اللفظ صفة تشمل كل كلمة من اللغة، ويتضمن ذلك كلمة القافية أيضاً لأنها كما قال قدامة «لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر». . كما أن المعنى هو المحتوى الضمني للفظ. والوزن هو الحركة الفنية المميزة للفظ وما فيه من معنى بميزة خاصة تجعله شعراً. أما القافية فلا دور لها عندئذ وتبقى مشتملة داخل هذه العناصر. ولكن قدامة مع ذلك ـ وعلى الرغم من اعترافه بعرضية صفة القافية ـ يحاول أن يجعل لها مكاناً من بين أقسام الشعر المتألفة. ولكنه عندما يأخذ بنعتها يلجأ إلى النظر إليها على أنها تسجيع يحبذه ولا يشترطه ويركز على وظيفة التصريع في الشعر وينتهي بها إلى وصف تذوقي جمالي يقرره بقوله: «إنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التشجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[٢٨].

ولكن هذا القول من قدامة ليس بغتاً للقافية ولا شرحاً لها فالقافية ليست هي التصريع وليست التسجيع . كما أن التصريع ليس شرطاً في الشعر ، وإنما هو أمر يحبذه بعض الشعراء ويميل إليه بعض النقاد فقط . وحديث قدامة هنا منصب على (الحرف) بينما حديثه فيما سبق كان عن (اللفظ) وهذا خلط في المفهوم عنده يدل على عمق حيرته في مسألة التفقية ويدل على عدم إيمانه بأهميتها .

والحق أن حيرة قدامة كان لا مفر منها ما دام أنه يصر على إبقاء كلمة (القافية) ضمن تعريفه للشعر . ونحن إذا ما تأملنا ذلك التعريف في ضوء معانيه الاصطلاحية سنجد أن كلمة (مقفى) لا معنى لها أبداً في حد الشعر ، وذلك أخذاً بمعنى القافية كما قررنا في بداية البحث من أنها الكلمة الأخيرة من البيت وهو معنى أخذ به قدامة وأشار إليه كما بينا مثلما اعتمد عليه في آخر فصل من كتابه وهو (عيوب ائتلاف المعنى والقافية) حيث كان كلامه عن القافية منصباً على كونها الكلمة الأخيرة من البيت .

وعلى هذا المفهوم لكلمة (قافية) تنتقي عنها صفة الحد الثابت كعنصر في الشعر لأن كل كلام في الدنيا سيكون مقفى بمعنى أن فيه كلمة أخيرة تتكرر في آخر كل جملة منطوقة سواء في النثر أو في الشعر . كما أن حد الخليل بن أحمد لها أيضاً لا يقدم حلاً لهذا الإشكال إذ أن قوله إن القافية هي (عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول)[٢٩] ينطبق

على كل نهاية في أي جملة مفيدة فلو قلنا مثلاً: (جاء الفتى باسماً، لأنه حاز على جائزة) لصارت كلمة (باسماً) قافية للجملة الأولى وكلمة (جائزة) قافية للجملة الثانية معه أن هذا الكلام نثر لا شعر. وكذلك سنجد تعريف الخليل (ومعه الأخفش) يصدق أيضاً على كل أنواع الشعر ومنها المرسل والحر. ومن المرسل قول الزهاوي[٣٠]:

لموت الفتى خير له من معيشة

كون بها عبأ ثقيلا على الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالم

يرى جاهلا في العز وهو حقير

فكلمة (الناس) و(حقير) هما قافيتا البيتين عند الأخفش. أما عند الخليل فالقافيتان هما (الناس) و(قير) والشعر هنا موزون ومقفى بهذين المفهومين.

وفي الشعر الحر نقرأ ما يلي من ديوان السياب[٣١]:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

فعلى مذهب الأخفش تكون القافية هي قلبي/ طينة/ الحزينة/ روحي/ الضغينة. أما على مذهب الخليل فهي: دينة/ قلبي/ ظينة/ زينة/ روحي/ غينة. وعلى المذهبين تكون القصيدة موزونة لأنها من بحر المتقارب والتزم الشاعر بتفعيلة هذا البحر (فعولن). وهي مقفاة لأنه أمكننا تطبيق تعريف العالمين الكبيرين عليها.

وهذا يؤدي بنا إلى تساؤل مهم عن ضرورة إيراد كلمة (مقفى) في تعريف الشعر. لأن القافية كما هو واضح من التطبيق لم تعد تعني شيئاً له صفة الإلزام للشاعر. وفي الوقت الذي نجد فيه الوزن شرطاً واضح الدلالة ومحدد المفهوم فإننا نجد القافية غامضة الدلالة مشتتة المفهوم حتى إن العلماء عندما يتناولونها يخلطون بينها وبين الروي كما حدث لقدامة في فصله (نعت القوافي). ولعل هذا هو ما أدى بعالم معاصر لقدامة يأتي بتعريف للشعر فلا يضمنه شرط التقفية وهو ابن طباطبا العلوي[٣٢] الذي عرف الشعر بقوله: (الشعر ـ أسعدك الله ـ كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق).

إن ابن طباطبا هنا يؤكد على الوزن فقط ولا يلتفت إلى التقفية. ولم يتحدث عن القافية في كتابه على أنها شرط في قول الشعر وإنما الحق القوافي بالألفاظ التي تلبس على المعنى وذلك عندما أخذ في الحديث عن صناعة الشعر وبناء القصيدة[٣٣] فهو بذلك يحل القافية في محلها

الحق وهو أنها لفظة من ألفاظ البيت الشعري لا أكثر. وهو معنى أدركه قدامة بن جعفر أيضاً ولكنه لم يستطع التخلص منه لالتزامه به في التعريف[٣٤].

ومثل ابن طباطبا كان أبو هلال العسكري في تعريفه للشعر حيث ركز على النظم فقط وقال[٣٥]: «للشعر كلام منسوج ولفظ منظوم. وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن».. وكذلك ورد عند المعري في رسالة الغفران قوله عن الشعر ما يلي[٣٦]: «الأشعار جمع شعر، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس».. وهو بذلك يركز على الوزن وانضباط نسبه ولا يلتفت إلى القافية. ولسنا نشك في أن ذلك وعي من العلماء الثلاثة بعدم أهمية التقفية كشرط في قول الشعر إذا أن هذا الشرط لا يمكن أن يقوم بمعناه كما ورد عند علماء العروض.

ولكننا نجد علماء آخرين تبنوا تعريف قدامة بن جعفر ومنهم ابن فارس الذي عرفه بقوله[٣٧]: «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت».. ولكن ابن فارس لا يشرح تعريفه هذا ولا يحاول تطبيقه وكأنه يتكيء فيه على قدامة مكتفياً به كحقيقة مسلم بها. ولو أنه طبقه لأدرك الخلل في كلمة (مقفى) ولوقع في نفس الحيرة التي وقع فيها قدامة استاذ هذا التعريف.

ويأتي ابن رشيق في العمدة [٣٨] متابعاً لقدامة فيقول: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية. فهذا هو

حد الشعر» ولكنه أيضاً لا يشرح تعريفه ولا يفصل القول فيه .

ويبدو كذلك أن حازم القرطاجني قد تورط بمثل ما تورط به قدامة على الرغم من حذر القرطاجني في تعريفه ومحاولته الإفادة من الفارابي (وسنتعرض لتعريف الفارابي لاحقاً) . وتعريف القرطاجني هو(٣٩) : «الشعر كلام مخيل موزون ومختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل» . . ولو اكتفى القرطاجني بقوله : «كلام مخيل موزون» . . لاستقام التعريف دون أي إشكال ، ولكنه أضاف للتعريف جملة لا تقوم كعنصر في الشعر بقدر ما هي وصف له عند العرب وهي ما يخص (التقفية) . وهي جملة تدخل في التعريف مقحمة عليه دون قناعة من المؤلف بأهميتها بدليل أنه عندما أخذ في شرح عناصر الشعر النابعة من مصدره الرئيسي وهو التخييل جعلها أربعة هي : المعنى والأسلوب واللفظ والوزن دون أن يذكر التقفية أو أن يشير إليها ولابد أنه قد ضمنها داخل اللفظ . وهذه هي الحقيقة التي اصطدم بها كل من اقحم هذه الكلمة في تعريفه منذ أن صاغ قدامة مفهومه للشعر بالشاكلة التي رأيناها .

ولكن نقاداً آخرين احتاطوا للأمر فخلصوا من هذا الإشكال بأن قدموا للشعر تعريفات جنبتهم اللبس ومن هؤلاء الفارابي وابن خلدون .

فالفارابي عندما تعرض لمفهوم الشعر قال(٤٠) : «والجمهور وكثير

من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية» . . وعندما جاء إلى ما يخص التقفية قال : «وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها وذلك إما أن تكون حروفاً واحدة بأعيانها أو حروفاً ينطق بها في أزمان متساوية» .

وتعريف الفارابي هذا هو عن الشعر عند كافة الأمم . وعندما خص التقفية بالذكر كان يقصد الشعر عند العرب ، وقد أشار الى ذلك في مستهل كلامه حيث قال[٤١] : «إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم» . . ولذلك يأتي تعريف الفارابي كأدق تعريف للشعر من حيث سماته العروضية والشكلية إذ نص على تساوي نهايات الأجزاء (وهي الأبيات) بحروف واحدة بأعيانها . وهذه أول إشارة في تعريف الشعر إلى شرط توحيد حرف الروى .

ويأتي ابن خلدون بتعريف على نفس المستوى من الدقة العلمية وذلك بعد أن اعترض على تعريف قدامة للشعر وقال[٤٢] عنه : «وقول العروضيين في حدة إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له» . . ولذلك فإن ابن خلدون يقدم للشعر تعريفاً آخر يستفيد فيه من كل تجارب سابقيه ويتلافى أخطاءهم فيقول : «الشعر هو الكلام البيلغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به» . .

والذي يهمنا من هذا التعريف في بحثنا هذا هو جانب التقفية حيث نص ابن خلدون على اتفاق اجزاء الشعر (الأبيات) في الروي مثل اتفاقها في الوزن.

وهذان التعريفان من الفارابي وابن خلدون يتميزان على كل التعريفات المذكورة آنفاً في دقتهما بإعطاء تعريف للشعر كان يقصده قدامة ومن جاراه دون أن يصيبوا فيه حداً واضحاً لهم أو لمن تلقاه عنهم. فشرط اتفاق نهايات الأبيات في روي واحد أو في حروف واحدة بأعيانها كما قال الفارابي هو ما جاء عليه معظم الشعر العربي، وهو معنى لم يحدده تعريف قدامة ولم يصبه.

وهذا يوصلنا إلى حقيقتين هما:

(١) إن تعريف قدامة بن جعفر ومن جاراه لا يجعل اتفاق الأبيات بحرف الروي شرطاً في الشعر، لأن التعريف لا ينص على ذلك ولا يحتمله كما رأينا في العرض السابق.

(٢) إن كلمة (مقفى) لا تصمد كعنصر في تعرف الشعر لأن كل كلام موزون سينتهي بقافية. ونقصد بها ما قصده الخليل وما قصده الأخفش كما ذكرنا آنفا. ويكون الشعر المرسل عندئذ مقفى والشعر الحر مقفى أيضاً. وشرط الوزن يتضمن القافية ولا داعي لذكرها في التعريف ويكون ابن طباطبا والعسكري والمعري محقين في إغفالهم لكلمة (مقفى) في تعريفهم للشعر.

ولو قال قائل إن قدامة أراد (الروي) حينما قال: (مقفى) لقلنا له إنه

محجوج بكلام قدامه الذي أشار فيه إلى أن (القافية) لفظة وقد نقلنا كلام قدامة في ذلك مما لا يقبل لبسا أو جدلا . ثم ان افتراض أن كلمة (مقفى) تعني الروي لا يجدي نفعا هنا إذ ليس المقصود هو اقحام هذا المعنى على التعريف فقط ولكن المطلوب هو النص على شرط اتفاق نهايات الأبيات بحرف الروى وهذا مالا يحتمله تعريف قدامه مهما حاولنا شرح معانيه. وهذا الشرط لا يتحقق إلا بتعريفي الفارابي وابن خلدون .

وبذلك تسقط قيمة كلمة (مقفى) من التعريف لأنها ليست بذات دلالة على عنصر ثابت ومتميز، وهذا يعفينا من معالجة فكرة القافية وينقلنا إلى دارسة (الروي) في الشعر .

إن أقصر حد لما يمكن أن يقال له شعر هو بيتان وبذلك قال الباقلاني(٤٣) «وأقل الشعر بيتان فصاعدا. وإلى ذلك ذهب أكثر أهل صناعة العربية من أهل الإسلام» . . وكذلك حده ابن فارس عندما عرف الشعر فقال[٤٤]: «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت» . . وحسب تعريف الفارابي وابن خلدون للشعر يكون اتفاق أواخر البيتين فصاعداً بحرف الروي شرطاً. وعدم تحقق هذا الشرط يكون إخلالاً بمفهوم الشعر حتى ولو كان القول موزونا . هذا ما يفهم من التعريفين ضمنا لا صراحة، ولكن الباقلاني يصرح بذلك لأغراض تهمه في كتابه لأنه يسعى الى نفي اطلاق صفة الشعر على أي كلام جاء موزوناً ويضع للشعر شروطاً منها : تعدد الأبيات

واتحاد وزنها ورويها ولو اختلف الوزن بين بيتين أو اختلف الروى لا يصبح القول شعراً عندئذ[٤٥].

هذا ما نجده لدى بعض علمائنا، وهو ما سار عليه التيار العام بالنظر إلى قضية (وحدة الروي) في الشعر، ولكن تتبع النصوص الشعرية والنقدية الواردة في ثنايا كتب الأدب العربي تعطي مؤشرات أخرى مختلفة، إذ قد دأب الشعراء على مخالفة قاعدة الروي الموحد، ونجد نصوصاً شعرية كثيرة خالف فيها الشعراء حروف الروي ونوعوها. وسنشرح هذه الظاهرة مفصلين القول فيها.

ونبدأ أولا بالتفريق بين أمور ثلاثة هي معاني الضرورة والعيب والخطأ.

فالضرورة (الشعرية عند جمهور علماء العربية عبارة عن مخالفة المألوف من القواعد في الشعر سواء أُلجىء الشاعر إلى ذلك بالوزن والقافية أم لم يلجأ)[٤٦]. . وهذه المخالفة من الشاعر هي في حقيقتها (إجراء لمستوى من التعبير مجرى مستوى آخر في مذهب سيبويه)(٤٧). . أما المبرد فيذهب إلى أنه رجوع إلى الأصل والقياس ويتضح الفرق بين هذين الرأيين في معالجة صاحبيهما لقول الشاعر:

ولي نفس أقول لها إذا ما تخالفني لعلي أو عساني

فسيبويه قال: «إن عسى هنا وقعت بمنزلة لعل مع المضمر وهذا إجراء لمستوى من التعبير مجرى مستوى آخر». . أما المبرد فتقديرها عنده «أن المفعول مقدم والفاعل مضمر كأنه قال. . . عساني الحديث ولكنه

حذف لعلم المخاطب به[٤٨]» . . فهو عودة إلى الأصل.

والضرورة الشعرية لا تعنى الاضطرار أي أن الشاعر قد أجبر على الإتيان بها فقد يأتي بها الشاعر (أُنساً بها واعتياداً لها وإعداداً لذلك عند وقت الحاجة إليها)[٤٩] . . كما يقول ابن جني ويشير الى أن العرب: «يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها، ليعدوها لوقت الحاجة إليها» ومثل ابن جني على ذلك بأمثلة عديدة يعود إليها من أراد التوسع في أمرها[٥٠] ومثل ابن جني كان ابن عصفور الأشبيلي الذي يقول[٥١] : «أجازت العرب في الشعر مالا يجوز في الكلام، اضطروا الى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر» . . وقوله (ألفت فيه الضرائر) إشارة إلى شيوع خرق القاعدة في الشعر وانتشار ذلك بين الشعراء حتى صارت الضرورة أمراً مألوفاً في الشعر سواء أحوج الأمر إليها أو لم يحوج. بل إن ابن جني يشير الى أن أخذ الشاعر بما يسمى ضرورة قد يكون (ادلالا بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه)[٥٢] (وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته). مثل الشاعر في ذلك عند ابن جنى (مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته) وهو (وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه) أي بشورته وتكبره. . وهذه من ابن جني ملاحظة واعية إلى أن الضرورة تأتي لأسباب فنية يقصدها الشاعر وليست ضعفاً منه أو قصوراً بأداته اللغوية، وهذا ما يفرق بين الضرورة

واللحن . . لأن الضرورة لا تجوِّز اللحن كما يقول المبرد[٥٣] : وكل ما خالف الأصول مما يقع في الشعر فهو ليس من باب الضرورة وإنما من باب اللحن. وهذا لا يجوز في العربية شعراً أو كلاماً» . .[٥٤] كما يحدد المبرد . وعلى ذلك فإن الشاعر «ليس له أن يحذف ما اتفق له ولا أن يزيد ما شاء . بل لذلك أصول يعمل عليها . . فلا يجوز أن يلحن لتسوية ولا لإقامة وزن بأن يحرك مجزوماً أو يسكن معرباً وليس له أن يخرج شيئاً عن لفظه»(٥٥) . ومن أمثلة الخروج التي تعد خطأ لا ضرورة قول الشاعر :

إذا ما المرء صم فلم يكلم وأعيا سمعه إلا ندايا

ولاعب بالعشى بني بنيه كفعل الهر يلتمس العطايا

فلا تظفر يداه ولا يؤوبن ولا يعطى من المرض الشفايا

فذاك الهم ليس له دواء سوى الموت المنطق بالمنايا

(فقلب الهمزات الثلاث ياءات لإتيانه بالمنايا . وهذا مما يجب ألا يلتفت إليه ولا يقاس عليه) كما يقول ابو يعلى التنوخي[٥٦] .

أما العيب فهو يختلف عن الضرورة وعن الخطأ من حيث إنه مخالفة لقواعد عروضية لا لغوية . وعدد عيوب القافية تبلغ سبعة في الأكثر عند بعضهم . وقد تنقص إلى أربعة عند آخرين[٥٧] .

ولابد للشاعر في الإقواء والسناد من إقامة الإعراب ، فإن جانب الإعراب وألزم حرف الروي بحال من الإعراب واحدة مراعيا تطابق الإعراب بين الحروف فهو بذلك يخرج من العيب إلى الخطأ واللحن .

مثال ذلك قول حسان بن ثابت :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جوف أســـــافله مثقب نفخت فيه الأعاصيــر

فهو قد أقوى في روى البيت الثاني ، والقصيدة مجرورة الروي . ولو جر كلمة (الأعاصير) مراعاة لباقي الأبيات لم يكن ذلك عيباً وإنما يصبح خطأ . وينظر إليه على أنه عيب في حالة ضمه فقط . وهذا هو التمييز بين العيب والخطأ كما حددنا فيما سلف . وبحثنا لذلك سيركز على العيوب لا الأخطاء .

وعيوب الروي : الإكفاء وهو تنوع حرف الروي ، والإقواء وهو اختلاف إعراب حرف الروي من بيت إلى بيت في نفس القصيدة . وهناك عيوب أخرى توردها كتب القوافي ولكنها لا تخص الروي ولذلك فلن نتعرض لها في هذا البحث(٥٨) .

والإكفاء يدخل تحت (تنويع الروي) وهذا ينقسم الى قسمين هما : التنويع المنظم والتنويع المرسل وسنناقشهما فيما يلي :

أ ـ التنويع المنظم للروي في الشعر العربي:

وقد ورد على ذلك أنواع من الشعر هي :

١ـ **المسمطات:** وهي ثلاثة أنواع أولها : أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته (رويه) . . ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة)[٥٩] : ومن ذلك ما روي لامرىء القيس حيث يقول فيه [٦٠] :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصارف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسفّ ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطالِ

وهذا نوع من المسمطات يتكون المقطع فيه من سبعة أشطر يتفق الأول والثاني والسابع بحرف روي واحد. بينما يأتي الثالث والرابع والخامس والسادس على روي آخر تتفق فيه هذه الأشطر. والروي المكرر في المسمط يسمى: (عمود القصيدة)(٦١).

والنوع الثاني من المسمطات هو أن يكون كل مقطع من خمسة أشطر يتحد الروي في الأربعة الأولى ويختلف في الخامس. على أن يلتزم الشاعر بالروي الخامس في كل مقطع من مقاطع قصيدته. ومن ذلك قول ابن زيدون (٦٢):

تنشّق من عرف الصبا ما تنشّقا
وعاوده ذكر الصبا فتشوقا
وما زال لمع البرق لما تألقا
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبأ

وهذه من قصيدة لابن زيدون مكونة من عشرين مقطعاً ختم كل مقطع بشطر على روي الهمزة بينما الأشطر الأربعة الأولى تأخذ في كل مرة رويا تتحد فيه. وقد روي من هذا النوع مقطع لامرىء القيس جاء

على هذا النمط رواه له الجوهري وابن منظور وابن بري: (٦٣)

وفي هذا النوع من المسمطات قد يقتصر الشاعر على أربعة أشطر في كل مقطع بدلاً من خمسة، يلتزم الشاعر بروي واحد في الثلاثة الأولى ويختمها بروى آخر في الرابع يكرره في نهاية كل مقطع، وقد ورد على ذلك أبيات في العُمدة منها(٦٤):

خـــيـــال هـاج لي شـــجنا
فـــبت مـكـابـدا حـــزنا
عـــمـــيـــد القـلب مـــرتـهنا
بـذكـــر الـلهـــو والـطـرب

* * *

ســبــتني ظـبــيـــة عطـل
كـــأن رضــابَـهـــا عــسـل
يـنوء بـخـــصـــرهـا كـــفـل
ثـقـــيـل روادف الحــــقـب

والنوع الثـالث من المسـمطات هو نوع يجـمع بين النهج الشـائع للقصيدة العربية وبين النوع الثاني من المسمطات المذكور آنفا. ومنه قول خالد القناص في قصيدة منها(٦٥):

لقد أنكرت عيني منازل جيران   كأسطار رق ناهج خلق فاني
توهمتها من بعد عشرين حجة   فما استبين الدار إلا بعرفان

ويستمر الشاعر مطلقاً الأشطر الأولى من أبياته وملتزماً في الأخيرة

بروي (النون) ثم يعقب ذلك بهذا المسمط :

ومـا نطقـت واسـتـعـجـمت حين كـلمت

ومْـا رجـعـت قـولا ومـا أن تـرمـرمت

وكـان شـفـائي عندهـا لو تـكلمت

إلـي ولو كـانـت أشـارت وسلمت

ولكـنهـا ضنت علـيّ بتـبـيـان

والذي نلاحظه هنا أن النصوص المروية في المسمطات جاءت في غالبها على وزن البحر الطويل مما يؤكد تأثر الشعراء بما نسب لامرىء القيس منها إذ إن مسمّطيه جاءا على هذا الوزن. كما أن الأنواع التي رويت من المسمطات لم تخرج في نظامها عن النظامين اللذين جاء عليهما مسمطا امرىء القيس وهذا تأكيد آخر على تأثر الشعراء ومجاراتهم لهذين المسمطين. وقد لا يقلقنا كثيرا ما ورد عن بعض الدارسين من شك[٦٦] في صحة نسبة المسمطات الى امرىء القيس لأن المسمطات المروية هي شعر عربي سواء أكان قائله امرؤ القيس أم سواه وتأثيرها في الشعراء واضح وملموس كما أن هناك علماء أجلاء رووها لامرىء القيس مثل الجوهري العالم اللغوي الجليل وهو حجة فيما يقول وجاراه في ذلك ابن منظور وابن بري ـ كما أشرنا سابقاً ـ وهذه جميعها أمور تطمئن الباحث فيما يذهب إليه من استنتاج، والقضية الأولى في شأنها هي أنها شعر عربي أصيل وهذا يكفي.

٢ـ **المزدوج**: وهو كل شعر مُصرع الأبيات سواء كان على بحر الرجز

أو غيره(٦٧)، وكان التزام التصريع عند العرب شائعاً ببحري الرجز والسريع ويلتزم الشاعر رويا واحداً في كافة أشطر أرجوزته. وعلى ذلك كان رجاز العرب حتى جاء المزدوج ومن أول(٦٨) شعرائه بشار بن برد وأبو العتاهية ومنه قول أبي العتاهية:

حسبك مما تبتغيه القوت　　　ما أكثر القوت لمن يموت

الفقر فيما جاوز الكفافا　　　من اتقى الله رجا وخافا

وقد لا يقتصر الشاعر في المزدوج على شطرين فيبنى بقصيدته بناءً رباعياً ومنه ما أورده ابن رشيق(٦٩) في قول الشاعر:

سقى طللا بحـــزوى　　　هزيم الورق أحــــوى

عهدنا فيـــه أروى　　　زمانا ثم أقـــــوى

وأروى لا كنـــود　　　ولا فيها صـــــدود

لها طرف صيـــود　　　ومبتســـم بـــرود

لئن شط المـــزار　　　بهـــا ونـــأت ديـــار

فقلبي مســـتطار　　　وليس له قرار.. الــخ

وقد شاع استخدام المزدوج بين المحدثين من الشعراء. ولكنه قديم النسبة وقد أورد الدماميني(٧٠) شعراً منه لامرأة من جديس تقوله فيه:

لا أحد أذل مـــن جديس　　　أهكذا يفعـــل بالعـــروس

يرضى بها يالقومي حـــر　　　أهدى وقد أعطى وسيق المهر

لخوضه بحر الردى بنفسه　　　خير من أن يفعل ذا بعرســه

على أن تنويع الروي في الرجز وارد حتى في غير المزدوج ومن ذلك

قول الشماخ[٧١]:

لم يبق إلا منطق وأطراف وربطتان وقميص هفهاف

وبعد ذلك ببيتين يقول:

لما رأتنا واقفي المطيات قامت تبدي لي بأصلتيات

وأورد بعد ذلك ثلاثة عشر شطراً على روي (التاء) فصارت قصيدته من مقطعين الأول ستة أشطر على روي (الفاء) والثاني من خمسة عشر شطراً على (التاء).

على أن (الرجز) وهو أساس المزدوج فيه حرية واسعة للشاعر حتى قال الدماميني: [٧٢] «إنه لا عيوب للشعر في الرجز فلا إقواء فيه ولا إيطاء ولا إكفاء ولا اجازة أو إصراف مما يعاب في غيره».. وهذا الرأي من الدماميني يأتي على طرف النقيض من ابن رشيق الذي غالى في تمسكه بفنيات الشعر حتى أجراها على التصريع فقال: [٧٣] «والتصريع يقع فيه من الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين ما يقع في القافية فمن الإقواء.. قول بعضهم:

ما بال عينك منها الماء مهراق سحا فلا غارب منها ولا راقي

وذلك لأن الشاعر رفع الأولى وكسر الثانية وهو عند ابن رشيق إقواء. وهذا مغالاة منه لا نقبلها ويكفي أن نقول هنا إن البيت غير مصرع بدلا من أن نعيبه ونتمحل في الأحكام.

٣ـ **الموشحات:** وهي تقوم على تنويع هندسي منظم في رويها على أن أوزانها تتعدد تعدداً واسعاً بين أوزان عربية معروفة وأوزان مخترعة

عدّ منها الدارسون مائة وأربعة وستين وزنا [٧٤]، ولكن الذي يعنينا هنا هو الروي وتنوعه فيها. ويبدو أن الوشاحين قد اقتبسوا من نظام المسمطات وأفادوا منه، ويكاد المرء لا يجد فارقا في فكرة رسم النظام الهندسي للقصيدة بين المسمط والموشح غير أن الموشح يعتمد على البيت كوحدة أولى فيه بينما المسمط يعتمد على الشطر. ولذلك تنوع الروي في الموشح حسب الأبيات أما في المسمط فحسب الأشطر ولكن الموشح قد انطلق مع مرور الزمن ليقدم نماذج لا تحصى في تنوعه وتفنن شعرائه وسوف نتحدث عمّا اشتهر من الموشحات مثل موشحة ابن سهل[٧٥] التي اشتهرت في المغرب والمشرق ونسج على منوالها أبو عبدالله بن الخطيب موشحه الشهير:

جادك الغيث إذا الغيث همى — يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما — في الكرى أو خلسة المختلس

وهذا الموشح مبني على أحد عشر قفلا أولها القفل المذكور هنا وعلى عشرة أبيات[٧٦] وجاءت حروف الروى في كل قفل منها ميماً في الصدور وسيناً في الأعجاز، أما في الأبيات فكل بيت منها مكون من ستة أشطر تأخذ الصدور منها روياً واحداً والاعجاز روياً آخر ويختلف هذان الرويان من بيت إلى بيت آخر.

وهذا نموذج لتنوع الروى في الموشحات يتبعه نماذج عديدة أخذ بها الوشاحون على مر العصور لكنها جميعها تأخذ بنظام ثابت في تنويع الروي.

وذكر ابن رشيق[٧٧] نوعاً من الشعر يتنوع رويه مسماه المخمس وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على روي ثم بخمسة أخرى في وزنها على روي آخر غير السابق ولكن ابن رشيق لم يأت بمثال على ما يقول. وورد ذكر المخمس أيضاً عند الدكتور إبراهيم أنيس ولكنه يمثل له بأمثلة من الشعر الحديث ولا يذكر شيئاً من القديم ولكنه ألحق بالمخمس نوعاً آخر قال عنه(٧٨): «إنه الذي تتكرر فيه قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة». . ومثّل له بقول حافظ إبراهيم:

أشـــمس الملك أم شـــمس النهـــار

هـوت أم تلـك مـــالكة البـــحـــار

فطرف الغـــرب بالعـــبـــرات جـــاري

وعـين اليـم تـنـظـر للبـــــخـــــار

بـنظـرة واجــــد قـلق الـرجـــــاء

وفيه يتكرر روي الهمزة في الشطر الخامس من كل مقطع ونحن نرى أن هذا هو نفس المسمط بأحد نوعيه المذكورين آنفا ومنه مسمط لامرىء القيس وآخر لابن زيدون. ويكون بذلك مسمطاً لا مخمساً.

ب ـ التنويع المرسل: رأينا أنماط الشعر ذي الروي المنوع تنويعاً منظماً وهذا يؤكد وعي الشعراء القدامى لهذا الفن الشعري وتعمدهم الأخذ به. وبجانب ذلك ورد عن العرب شعر كثير فيه ارسال للروي بأن يختلف الروي في بعض أبيات القصيدة الواحدة. وهو ما سماه العروضيون بالإكفاء وقد يكون من أسمائه (الإجازة)[٧٩] في بعض

حالاته، والإكفاء عند العروضيين يعد عيباً يؤخذ على الشاعر إلا إذا جاء (منظماً) وفي ذلك يقول ابن رشيق على اختلاف الروي: «وقد يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها»[٨٠].

وهذا الذي عدوه عيباً، كثير الورود في الشعر العربي حتى إن الأخفش ليقول: «سمعت من العرب مثل هذا ما لا يحصى».. بل إنه ينقل عن يونس بن حبيب وهو إمام نحاة البصرة في عصره[٨١]. وعن نفر من أصحابه أنهم لا يستنكرون (الإكفاء) في الشعر[٨٢]. وذكر ثعلب الإكفاء وغيره من العيوب فقال: «كان ذلك قد فعله القدماء، وجاء عن فحولة الشعراء».. [٨٣] وهو ثابت عن الأوائل مثلما أنه ثابت عنهم التسامح فيه، وفي ذلك قال أبو هلال العسكري: [٨٤] «كان القوم لا ينتقد عليهم، فكانوا يسامحون أنفسهم في الإساءة). ورغم وروده عند الأقدمين من الشعراء إلا أن أهل العروض يرون عدم جوازه للمولدين[٨٥] والتفريق في الحكم النقدي عند كثير من العلماء فيه مجافاة للإنصاف حتى إنهم ليبررون أخطاء الأوائل لمجرد سبقهم الزمني وقد جوز قدامة بن جعفر لذلك عيوب اللفظ من ملحون وشاذ للقدماء لمجرد تقدمهم[٨٦]. وهذا ما لاحظه القاضي الجرجاني على النحويين في تمحلهم بتصيد الأعذار للمتقدمين وتلك فعلة المحرك لها والباعث عليها شدة اعظام المتقدم والكلف بنصرة ما سبق اليه الاعتقاد، وألفته النفس[٨٧]. والنحويون مع هذا الصنيع المتمحل في رد التهمة عن القدماء يتمحلون في المقابل في معاملتهم للشعراء تمحلا يبلغ حد الجور في الحكم وفي ذلك يقول ابن عبدربه: «أكثر ما أدرك على الشعراء له

مجاز وتوجيه حسن، ولكن أصحاب اللغة لا ينصفونهم، وربما غلطوا عليهم، وناولوا غير معانيهم التي ذهبوا اليها». . ومن ذلك في رأينا إطلاق الحكم في الإكفاء وعدم جوازه للمولدين كما فعل ابن رشيق، مع أن تنويع الروي أمر حادث في الشعر قديمه وحديثه كما سنرى في عرض هذا البحث.

وقد يميل بعض العلماء الى التساهل في أمر الإكفاء إذا حدث في (حرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين) كما قال ابن قتيبة(٨٨) ومثّل له بقول الشاعر:

تالله لولا شيخنا عباد لكمرونا عندها أو كادوا

فرشط لما كُره الفرشاط بفيشة كأنها ملطاط

فجمع الشاعر بين الدال والطاء. وفصل القول في ذلك ابن رشيق فقال: «إن الإكفاء (لا يكون إلا فيما تقارب من الحروف وإلا فهو غلط بالجملة». . [٨٩] وعلى الرغم من قول ابن رشيق هذا فإن الإكفاء جاء على معظم حروف الهجاء العربية سواء ما تقارب منها أو تنافر ولكن تقارب مخارج الحروف سهّل بلا شك مرور التغيير على الآذان دون ملاحظة وفي ذلك يقول الأخفش: «إنني رأيتهم إذا قربت مخارج الحروف، أو كانت من مخرج واحد ثم اشتد تشابهها لم يفطن لها عامتهم». . ولذلك فالأخفش يستقبح ما تباعدت مخارجه. [٩١]

ولعل هذه الأفكار من الأخفش هي ما أوحى للفارابي بتعريف للشعر أشار فيه إلى تنوع الروي إشارة مربوطة بتقارب مخارج الحروف

حيث قال عن نهايات الأبيات: «أن تكون.. محدودة إما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها».. [٩٢] وقوله: «متساوية في زمان النطق بها» إشارة إلى تقارب المخارج.

ولكن ابن عبد ربه [٩٣] يقدم سبباً آخر لتنوع الروي هو تشابه الحروف في الهجاء مثل العين والغين. وهذا قول غريب من ابن عبد ربه لأن الشعراء الذين كثر الإكفاء في شعرهم لا يعرفون أسماء الحروف. فكيف بكتابتها وفي ذلك يقول [٩٤]: «والعرب لا تعرف الحروف أخبرني من أثق به أنهم قالوا لعربي فصيح: / أنشدنا قصيدة على الدال فقال وما الدال يا بابى؟ وسألت العرب عن الدال وغيرها من الحروف فإذا هم لا يعرفون الحروف».. وقصده من العرب شعراء البادية ورواتهم.

أما المرزباني فيرد ذلك كله إلى الغلط بسبب التشابه فيقول: [٩٥] «وقد يغلطون في السين والصاد والميم والنون والدال والطاء وأحرف يتقارب مخرجها من اللسان يشتبه عليهم».

ومهما كان رأي هؤلاء في علة الإكفاء وفي الحكم عليه فإن ديوان العرب جاء بنصوص لا تحصى منه وسنذكر بعضها هنا ونحيل إلى بعض آخر.

فمن النصوص التي ترد كثيراً في هذا المجال قصيدة للعجير السلولي (وهو شاعر أموي عده ابن سلام في الطبقة الخامسة من الإسلاميين مات سنة ٩٠) (٩٦) جمع فيها بين حروف اللام والميم والراء والباء

وفيها يقول [٩٧]:

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدي أن البقاء قليل

* * *

رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميم

خليلي حلاّ واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور

فبيناه يشري رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب

ويقول الأخفش عن هذه القصيدة: «والذي أنشدها عربي فصيح لا يحتشم من انشاده كذا. ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجيء به». . وهذا يدل على إقدام الشاعر على تنويع الروي عن قصد وتعمد وليس عن غلط أو توهم كما أشار بعض العلماء ممن نقلنا أقوالهم آنفا.

ومثل ذلك نجد نصا مرسل الروي ينقله الباقلاني (٩٨) وهو قول الشاعر:

رب أخ كنت به مغتبطا أشدّ كفي بعرا صحبته

تمسكا مني بالود ولا أحسبه يزهد في ذي أمل

تمسكاً مني بالود ولا أحسبه يغيِّر العهد ولا

يحول عنه أبدا فخاب فيه أملي

(والبيت الأخير نقص منه تفعيلة في كلا شطريه).

وشبيه بما سلف ما نقله أبو العلاء المعري (٩٩) وقال إنها تنسب إلى غير واحد من العرب منهم الصلتان العبدي:

أشاب الصغير وأفنى الكبير

إذا ليلة هرمت يومها ... مرّ الليالي وكر العشي

نروح ونغدو لحاجاتنا ... أتى بعد ذلك يوم فتي

تموت مع المرء حاجاته ... وحاجة من عاش لا تنقضي

وتبقى له حاجة ما بقي

ويلحق بها قوله:

بنجدية وحرورية ... وأزرق يدعو إلى أزرقي

فملتنا أننا المسلمون ... على دين صديقنا والنبي

وقد ينظر إليها على أن الشاعر جعل الياء هي الروي، ولكن هذا رأي ضعيف يرده ما جاء عن الأخفش في حال مماثلة لهذه حيث أورد هذه الأبيات:

ما تنقم الحرب العوان مني

بازل عامين حديث سني

لمثل هذا ولدتني أمي

وعد ذلك من اختلاف الروي وقال عنه: «فما قبل الياء هو حرف الروي ولا يجوز أن يكون الياء رويا، وإن كان في الشعر مقيد لأن العرب لا تقيد شيئاً من الشعر تصل إلى إطلاقه في اللفظ إلا وهو بين ضرب أقصر منه وضرب أطول منه نحو «فعول» في المتقارب بين «فعولن» وبين «فعل» فلا تكون لذلك الياء حرف الروي لوصولهم إلى إطلاقها» (١٠٠).

فيكون الشاعر في كلا النصين قد أرسل رويه. وجمع الصلتان بين خمسة حروف هي الشين والتاء والضاد والقاف (مرتين) والباء. وفي

النص الثاني اجتمعت الميم والنون، على أن الجمع بين الميم والنون في الروي عمل شائع عند الشعراء القدامى ويقول المبرد فيها: «استجازت العرب الجمع بينهما» (١٠١).

وهو حينما يقول العرب فلا بد أنه يعنى الشعراء وجمهورهم مما يجعله عملاً مقبولاً عند الجميع ولعل السبب في ذلك هو ما أشار إليه الأخفش بعد أن أورد قول الشاعر (ابن مسعدة):

ولما أصابتني من الدهر نبوة شغلت وألهى الناس عني شؤونها

إذا الفارغ المكفّى منهم دعوته أبر وكانت دعوة يستديمها

فقال: «جعل الميم مع النون لشبهها بها لأنهما يخرجان من الخياشيم» وقال أيضاً «وهو فيهما كثير، وقد سمعت من العرب مثل هذا مالا أحصي». . وذكر في ذلك أن يونس بن حبيب وأصحابه لا يستنكرون هذا (١٠٢) ومعنى ذلك جواز الجمع بين الميم والنون في أحرف الروي وقبوله من جمهرة العرب ومن نقاد الشعر. ومن النصوص في ذلك قول بنت أبي مسافع الذي راوحت فيه بينهما على أساس (أ ب أ ب) والأبيات: (١٠٣).

وما ليث غريف ذو أظافير وإقدام

كحبي إذ تلاقوا و وجوه القوم أقران

وأنت الطاعن النجلا ء منها مزبد آن

وفي الكف حسام صا رم أبيض خذام

وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان

ومنه نص رواه الأخفش هو قول الشاعر (١٠٤):

فليت سـمـاكـيـا يحـار ربابه يقـاد إلـى أهل الغـضـا بزمـامِ
فيشـرب منه جحْوَشٌ ويشـيمُه بعـينـيِ قطـامي أغـرَّ يمانِ

* * *

ويقول المرزباني: (١٠٥) «تفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون». . وغير ذلك كثير مما تروبه كتب الأدب في جمع الشعراء بين الميم والنون في أشعارهم. (١٠٦)

أما الجمع بين غير هذين الحرفين في القصيدة فقد ورد نصوص منها:

١ـ النون واللام ومنه قول كثير عزة (١٠٧):

أأن رد أجـمـال وفـارق جـيـرة وصاح غـراب البين أنت حزين
تنادوا بأعلى سـحرة وتجاوبت هوادر في سـاحاتـهم وصهـيل

ومثله قول أبي ميمون النضر بن سملة العلجي (١٠٨):

بـنـات وطـاء عـلـى خـد الـلـيـل
لا يـشـتـكـين عـمـلا مـا أنفـين
مـا دام مـخ فـي سُـلامـى أو عـين

٢ـ الطاء والدال ومنه قول أبي النجم (١٠٩):

جـاريـة لـضـبـة بـن أد
كـأن تحت درعـهـا المنعـط
شـطـا أمـر فـوقـه بـشـط
لـم يـنـز فـي الـبـطـن ولـم يـنـحـط

ومنه قول الشاعر[١١٠]:

إذا نـزلت فــاجـعـلاني وسطا

إنـي شـيـخ لا أطيـق العـنـدا

ويلحق بذلك قول الشاعر: (وقد يكون مزدوجاً)[١١١]

تـا اللـه لولا شـيـخنا عـبـاد

لـكـمـرونا عـنـدها أو كـادوا

فـرشـط لما كـره الـفـرشـاط

بـفـيـشـة كـأنـهـا ملطاط

٣ـ العين والغين لرؤبة بن العجاج بقوله[١١٢]:

قـبـحـت من سـالفـة ومن صـدغ

كـأنـهـا كـشـيـة ضب في صـقـع

٤ـ الصاد والسين في قول الشاعر[١١٣]:

إن يـأتـنـي لـص فـإنـي لـص

أطـلس مـثـل الذئـب إذا يـعـتـس

سـوقي حـدائـي وصـفـيـر الـنس

٥ـ الضاد والدال بقول الشاعر[١١٤]:

هـل تعـرف الـدار بذي أقـبـاض

لـم يـبق فـيـهـا ديم الـرداد

إلا الأثـافـي عـلـى وجـاد

٦ـ الضاد والزاء[١١٥]:

كـــأن أصـــوات القـطا المنقض

بـالليل أصـــوات الحـــصى المنقـــز

٧ـ الصاد والزاء[١١٦]:

كـــأن فـــا قـــارورة لم تـعـــفص

منهـــا حـــجـــاجـــا مـــقلة لم تلخص

كـــأن صـــيـــران المهـــا المنقّـــز

٨ـ السين والشين[١١٧]:

قـــد عـلمت بيض يمسن مـــيـــســـا

ألا أزال قـــــفـــــة وريشـــــا

حـــتى قـــتلت بـالكريم جـــيـــشـــا

٩ـ السين واللام[١١٨]:

إذا تـغـــديت وطـابت نفـــســـي

فـليس في الحي غـــلام مـــثلي

إلا غـــلام قـــد تغـــدى قـــبلي

١٠ـ الحاء والخاء(١١٩):

أزهـــر لـم يـــولـــد بـــنـــجـــم الـشـــحّ

مـــيـــمّـم البـــيـت كـــريم السنخ

١١ـ الظاء والذال [١٢٠]:

كـــأنهـــا والعـــهـــد مـــذ أقـــيـــاظ
أسّ جـــرامـــيـــز على وجـــاذ

١٢ـ الفاء والطاء [١٢١]:

حـــشـــورة الجنبين مـــعـطاء القـــفـــا
لا تـدع الـــدمـــن إذا الـدمـــن طـفـــــــا
إلا بـجـــرع مـــثـل أثـبـــاج الـقـطـا

١٣ـ الفاء والتاء: (وقد أوردنا النص فيما سبق. انظر ص ١٤٦)

١٤ـ الكاف والتاء [١٢٢]:

يا ابـن الزبـيـــر طـالما عـــصـــيـــتـــا
وطـــالما عـــنـــيـــتـــنـــا إلـــيـكـــا

١٥ـ الهاء والدال في قول أبي العتاهي [١٢٣]:

لـلمـنون دائـرات يدرن صـــرفـــهـــا
هن يـنتـــقـــيننا واحـــدا فـــواحـــدا

وهذه الأبيات خرج الشاعر بوزنها عن النمط العروضي الخليلي فجاءت على وزن جديد هو: فاعلن ـ مفاعلن/ فاعلن مفاعلن. وعنه قال ابن قتيبة «كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب» [١٢٤].

١٦ـ الياء والهاء في قول الشاعر[١٢٥]: **ولما يزال يخوض الحيا**
وقد يعجب المرء طول البقاء ويدرك حاجته كلها
ويلحق أبناؤه كلهم

ويقول التنوخي عنها: «سألت أبا العلاء عن هذه الألف فقال: لا تكون رويا» [١٢٥].

وهذا الذي رأيناه من أمثلة إن هي إلا نماذج لما سواها من تنويع لحروف الروي في الشعر وهو عمل يقدم عليه شعراء بعضهم من الفحول وبعضهم من سوى الفحول من مشاهير شعراء العربية مثل امرئ القيس والشماخ والصلتان العبدي وكثير عزة والنضر بن سلمة وأبي النجم العجلي ورؤبة بن العجاج وأبي العتاهية وابن زيدون. من أعراب وحضر وقدماء ومحدثين وشعراء ورجاز. وهم لا يفعلون ذلك عن توهم أو خطأ وإنما عن إرادة وتقدير سابق وما نظام المسمطات المحكم إلا دليل جلي على ذلك. كما أن ما ذكره الأخفش عن أبيات العجير السلولي المذكورة أعلاه دليل على وعي الشاعر لما يقول وعلى أنه نوع رويه قاصداً وفي ذلك يقول الأخفش:

«والذي أنشدها عربي فصيح لا يحتشم من أنشاده كذا. ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجئ به» [١٢٦].

ومن الواضح أن الشعراء كانوا يقبلون ذلك ويأخذون به وعن هذا قال أبو هلال العسكري: «كان القوم لا ينتقد عليهم فكانوا يسامحون أنفسهم في الإساءة» [١٢٧]. ولكن النقاد المتأخرين هم الذين أرادوا أن

يفصلوا في الحكم على الشعر بين ما هو قديم وما هو مولد، فأطلق ابن رشيق أحكامه في جواز ذلك للعرب وعدم جوازه للمتأخرين (١٢٨).
ولكن ما جاء عن ابن جني من آراء حول (الضرورة) يرد قول ابن رشيق ومن ذلك قوله: سألت أبا علي رحمه الله عن هذا فقال:

«كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا»[١٢٩].. وبعد أن يستعرض ابن جني طرفاً من الضرائر في الشعر يقول: «إذا جاز هذا للعرب من غير حصَرَ ولا ضرورة قول كان استعمال الضرورة في الشعر للمولدين أسهل وهم فيه أعذر»[١٣٠].

وهذا القول من ابن جني يقودنا إلى غرضين مهمين من أغراض هذه الدراسة هما:

١ـ أن نعد تنويع الروى ضربا من ضروب الضرورة الشعرية يلجأ إليها الشاعر (أنسا بها واعتياداً لها وإعداداً لذلك عند وقت الحاجة إليها)[١٣١].. وذلك لأن (الشعر موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيراً ما يحرف فيه الكلم عن ابنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله)[١٣٢].. والضرورة شيء غير العيب وغير الخطأ وهي تأتي لسبب فني يقصده الشاعر ويميل إلى الأخذ به كما وضحنا في بدء الحديث. ونحن إذا أخرجنا الإكفاء من باب العيب إلى باب الضرورة نكون بذلك حفظنا له قيمته الفنية التي

منحها إياه الشعراء بممارساتهم المتنوعة له كما هو ثابت من النصوص المروية فيه، على أن ظاهرة الضرورة في الشعر العربي هي من أبرز صفات التفرد التي يتميز بها شاعر عن آخر بأن ينهج في صياغته الشعرية نهجاً يخرج فيه عن المعهود في الاستعمال العادي للنص الأدبي. ومحاولة منع الشعراء من ذلك أو تحريمه عليهم فيها إضرار كبير في الشعر وقصر للإبداع فيه على المعاني دون الصياغة وهذا ما لا يرضاه أحد من متذوقي الفن الأدبي.

٢- أن نجيز ذلك للشعراء كافة دون تمييز بين سابق ولاحق أخذاً بالمبدأ الذي طرحه ابن جني في أن (ما جاز للعرب جاز لنا)(١٣٣).

ونحن ندعو الى تبني هذين الهدفين أخذا منا بروح الموروث النقدي لأسلافنا تلك الروح التي قامت على أسس نقدية ناضجة في نظرتها إلى الشعر وتتخذ في ذلك منطلقات هي:

١- تفضيل شعر السليقة، وهو ما ينبع من وجدان الشاعر الذي يخلص للقصيدة كعمل فني مستهدف. وقد مال إلى هذا الرأي ابن قتيبة وابن جني والمرزباني آخذين(١٣٤) بذلك رأي الأصمعي الذي كان ينتقد عبيد الشعر مثل زهير والحطيئة ويقلل من شأن شعرهم لأنه شعر منقح فهو إذاً شعر مصنوع وليس بمطبوع، والمصنوع من الشعر يكون مفتعلا وغير صادق ولا شك أن السلامة الكاملة من كل ما يخالف العرف تعد نقصا في الجمال الفني ولذلك قال الأصمعي عن الحطيئة: «وجدت شعره كله

جـيـداً فـدلني على أنه كــان يصنعــه، وليس هكذا الشـعــر المطبوع»[١٣٥] كما أن قدامة عد وجود بعض الزحاف في أوزان الشعر شيئا محبباً وهو مذهب الخليل بن أحمد[١٣٦] . فالهندسة الكاملة الإتقان في الشعر تخرجه من كونه عملا فنيا فيه سمات البشر من صعود وهبوط، إلى كونه عملا رياضياً يصدم المتلقي برتابته وصلابته. ولهذا فإن ابن جني يطرب كثيراً عندما يلاحظ أن غيلان الربعى قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له فعلق ابن جني على هذه المخالفة من الشاعر بقوله: «إن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفاً لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جر مواضعها ليس شيئاً سعي فيه، ولا أكره طبع عليه، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته وجوهر فصاحته»[١٣٧] وكذلك يطرب لحالة مماثلة في خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على إحدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق في أحد الأبيات فقال عنه ابن جني: «صار هذا البيت الذي نقص القصيدة أن تمضي على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما في طبعه ولم يتجشم إلا ما في نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاءه إليه، إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه وأنه إنما صنع الشعر صنعا وقابله بها ترتيبا ووضعا لكان قمنا ألا ينقص ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه وهذا واضح»[١٣٨] .

وكما وضح الأمر لا بن جني فإنه حري أن يتضح لنا أن مجاراة

الطبع وترك الشاعر ليختار وسائل تعبيره وما يتبعها من أنماط فنية إن هي إلا شروط أساسية في صدق التجربة الأدبية لديه لا بد من توفرها وإلا صار الشعر مصطنعاً والحس فيه مفتعلا .

ومع هذا الوعي النقدي الناضج عند ابن جني فإننا نجد عجبا من القول ينقله لنا ناقد العصر لابن جني هو الآمدي حيث يروي لنا جانبا من أخبار المتابعين لسقطات الشعراء يحكمون بها عليهم، ومنها الحكم على الطرماح وعلى شعره لمجرد جمعه كلمة على غير ما سُمع والرواية تقول : (كنا نظن الطرماح شيئاً حتى قال :

واكراه أن يعيب عليَّ قومي   هجائي الأرذلين ذوي الحنات

لأنها إحنة، وإحن ولا يقال حنات)[١٣٩] . وهكذا يمسح مجد شاعر كبير بكلمة واحدة جمعها على غير ما يريد أحد النحاة وهذه واحدة من قصص كثيرة تملآ كتب الأدب ولكن هذا لن يضيرنا بشيء إذ إننا سنأخذ فقط بالجوانب النقدية التي نلمس فيها الشمول والتكامل مما يخدم قضية النقد الأدبي الناضج كهذه الأفكار التابعة من عقل ابن جني العالم .

٢ـ النظر إلى الشعراء على أنهم (امراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور ويقدمون ويؤخرون ويؤمئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون)[١٤٠] . وهذا رأي ابن فارس العالم اللغوي الجليل . وهو لا يطلق العنان للشاعر كي يفعل باللغة ما شاء وإنما يعطيه حريته في أن يتصرف في حدود ما نعرفه

(بالضرورة) وهذا لا يعني (إن للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز) . . وإنما (للشاعر إذا لم يطرد له الذي يريده في وزن شعره أن يأتي بما يقوم مقامه بسطا واختصارا وإبدالاً بعد أن لا يكون فيما يأتيه مخطئاً أو لاحنا)(١٤١) . .

إذاً للشاعر أن يخرق القاعدة ويصنع في الكلام ما لم يُصنع من قبل لأنه أمير الكلام ولكن لذلك حدودا هي اللحن والخطأ. فإذا لم يلامس هذين الحدين فالشاعر حر في أن يقول كما تفرض عليه قصيدته وليس كما أملاه عليه سواه من الناس. ولعل القاعدة حول ذلك هي ما نجده في قول المبرد: «والكلام إذا لم يدخله لبس جاز القلب للاختصار»(١٤٢) . . فإذا نحن أخذنا بما تحمله هذه الجملة من مبدأ (عدم اللبس) وأضفنا إليه شرطي ابن فارس أي (عدم اللحن) و(عدم الخطأ) نكون بذلك حصّنا اللغة من التهاون بها ونفتح مع ذلك مجال الابتكار فيها.

٣- ألا ينظر النقاد إلى الشعراء على أنهم تلاميذ لهم يسمعون قولهم ويكتبون مثل ما يملونه عليهم. إنما ينظر إلى الشاعر على أنه أقدر في تمييز التجربة الشعرية من سواه كما روى عن بشار بن برد والبحتري في هذا الشأن حينما فضل بشار بن برد جريرا على الفرزدق لما سئل عنهما فقيل له: إن يونس بن حبيب وأبا عبيدة يخالفانه الرأي فقال:

«ليس هذا من عمل أولئك القوم إنما يعرف الشعر من يضطر إلى

أن يقول مثله»(١٤٣) . . أما البحتري فقد دافع عن تفضيله أبا نواس على مسلم بن الوليد ومخالفة أبي العباس ثعلب له في ذلك بأن قال: «ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته»(١٤٤) . . ولعل الذي يهمنا من هذين القولين هو ما فيهما من إشارة إلى الضرورة حالة فنية يتميز بها الشعر ويعيها الشاعر، ولها بذلك دور أساسي في تقرير التجربة الشعرية وتصريفها. وليس من الحق إغفال رأي الشعراء فيها لأنهم أدرى بأبعادها لا سيما وأن الشعر موضع اضطرار كما قرر ابن جني فيما نقلناه عنه. وليس لنا حينئذ إلا أن نأخذ برأي الشعراء في ذلك وليس أدل على رأيهم من إتيانهم للضرورة طوعا وكرها مما يؤكد قيمتها الفنية ويؤكد رجحان رأيهم فيها لأنهم أحرص الناس على إنجاح شعرهم وتقديمه بأحسن الأساليب.

* * *

إن الاتجاه العروضي الذي ركز على (تنوع الروي) وسماه(الإكفاء) ووصفه بأنه عيب نظر إلى الشعر على أنه يخدم غرضا واحدا هو القراءة القاءً أو تهجيا. وعليه فإن اتباع نمط ثابت في الروي يساعد على توازن الجمل الشعرية واختتامها بصوت محدد يثبتها في ذهن السامع ويريحه من عناء البحث عن خاتمة البيت. وهذا ما يفسر اصرار الدارسين على

رصد الشذوذ في نهايات الأبيات وحرصهم على تثبيت نمط محدد لحروف القافية التي قد ترتد لتشمل ثلاثة أحرف أو أكثر قبل النهاية فتتفق فيما بينها صرفا وإعرابا وعينا حتى بالغ بعض الشعراء فألزم نفسه ما لايلزم مثل ابن الرومي[١٤٥] والمعري. بل إن أبا تمام وضع القوافي أولا ثم طلب الأبيات لها.[١٤٦] وهذا جميعه صرف للشعر عن غرضه وحصر له في غرض واحد من أغراضه، بينما للشعر وظائف أخرى متنوعة عند العرب منها الإنشاد المنغم حتى إن بعض الباحثين قال إن (أشعار الجاهلية لم تكن تنظم إلا لتغنى على أنغام الموسيقى(١٤٧). ومنها الحداد وهو بتعريف الغزالي(أشعار تؤدى بأصوات طيبة وألحان موزونة)[١٤٨]. . ومنها (النصب) وهو غناء القافلة.[١٤٩] حتى كان جمال صوت الشاعر سببا في تفضيله واشتهاره كما قيل عن المهلهل، أو سببا لحظوة الشاعر عند الملوك كما نقل عن علقمة بن عبدة. كما أن تنقل الأعشى في بقاع بلاد العرب حاملاً صنجه في يده جعلهم يسمونه(صناجة العرب). وكانت الخنساء تنشد مراثيها على الأنغام[١٥٠] وقد خصص الأخفش وأبو يعلى التنوخي أبواباً خاصة في كتابيهما عن الحداء والغناء والترنم وتصرف العرب في نهايات الأبيات حسب كل حالة بالوقف والاطلاق وربط نهاية البيت بتاليه وتقليب ذلك مما يشير إلى إخضاع الروي لحاجة الغرض التي تستخدم له العقيدة وهذا كله يدل على أن الروي خاصة ـ وهو ما نحن بصدده ـ يتبع رغبة الشاعر فيه فينوعه إن شاء ويوحده إن شاء حسب غرضه منه، وحسب ما تتطلب التجربة الشعرية وما قد تفرضه دواعي (الضرورة) بما لها من

بعد ومن هدف فني وهذا يوصلنا الى حقيقة فنية تفتح لنا مجال الترخص في استخدام الروي الواحد في القصيدة الواحدة ونجيز لأنفسنا في ذلك ما أجازته العرب لنفسها ويكون إرسال الروي في الشعر الحر جائزا ويصبح ضرورة فنية لا نؤاخذ الشاعر عليها لا سيما وأن هناك من الباحثين من يرى : «أن الشعر العربي الكمي لم يكن في حاجة إلى القافية (الروي) مطلقاً لما يحتوي عليه من جواهر إيقاع تتردد في البيت ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب في الشعر»[١٥١].

وإذا جاز للاقدمين أن يخالفوا حروف رويهم لا يجوز لنا ذلك وقد قال ابن جني : «إذا جاز عيب أرباب اللغة وفصحاء شعرائنا كان مثل ذلك في أشعار المولدين أحرى بالجواز»[١٥٢]. . على أن تنويع الروي في رأينا ليس عيبا وإنما هو ضرورة فنية تجوز للشاعر ما دامت تحقق له غرضاً فنيا يحسن من شعره ويزيده رونقا وبهاء.

الهوامش:

(١) مجلة الرسالة ٥٤١، ١٥/ ١١/ ١٩٤٣ ص ٩٠٢.

(٢) يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٣ـ ٢١٤. وكذلك الدكتور عزالدين نفسه يردد كلمة قافية قاصدا بها الروي.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٥٩، ٦٠، ١٣٩وغيرها في صفحات الكتاب،على أنها قد تتحدث عن القافية في ص ١٥٥ بمعناها الاصطلاحي الذي سنتعرض له لاحقا.

(٤) كتاب القوافي ٥٩(وسنشير إليه لاحقا بـ التنوخي).

(٥) العقد الفريد ٥/ ٤٩٦.

(٦) العمدة ١/ ١٥٣.

(٧) الدماميني: العيون الغامزة ٢٣٨.

(٨) التنوخي ٥٩.

(٩) السابق.

(١٠) السابق.

(١١) السابق ٦٣.

(١٢) العمدة ١/ ١٥٣.

(١٣) الدماميني: العيون الغامزة ٢٤١.وهو نفس تعريف الاخفش له: كتاب القوافي ١٠.

(١٤) الدماميني: العيون الغامزة ٢٤٣.وأورد رأيا ثالثاً أيضاً.

(١٥) الاخفش: كتاب القوافي ١(وسنشير إليه لاحقاً بـ الأخفش.

(١٦) السابق.

(١٧) السابق ٤.

(١٨) السابق.

(١٩) السابق ٦.

(٢٠) السابق ٥.

(٢١) السابق ٧.

(٢٢) العيون الغامزة ٢٣٧.

(٢٣) السابق ٢٣٨-٢٣٩.

(٢٤) الأخفش ٣-٤ وأنظر أيضاً: قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٦٩- ٧٠، والتنوخي ٥٨. وابن رشيق: العمدة ١/ ١٥٣.

(٢٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٦٤.

(٢٦) السابق ٧٠.

(٢٧) السابق ٦٩.

(٢٨) السابق ٩٠.

(٢٩) الدماميني: العيون الغامزة ٢٣٨.

(٣٠) الزهاوي: الكلم المنظوم١٧١.

(٣١) ديوان بدر شاكر السياب٤١٤.

(٣٢) عيار الشعر ١٧ (توفي ابن طباطبا سنة ٣٢٢هـ وقدامة سنة ٣٣٧).

(٣٣) السابق ١٩.

(٣٤) نقد الشعر٧٠.

(٣٥) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين٦٠.

(٣٦) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران٢٥٠.

(٣٧) الصاحبي ٤٦٥.

(٣٨) العمدة ١/ ١١٩.

(٣٩) منهاج البلغاء ٨٩.

(٤٠) جوامع الشعر١٧٢.

(٤١) السابق ١٧١.

(٤٢) ابن خلدون: المقدمة ٥٧٣.

(٤٣) إعجاز القرآن ٥٤.

(٤٤) الصاحبي ٤٦٥.

(٤٥) إعجاز القرآن ٥٤.

(٤٦) رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة ١٦٣.

(٤٧) أنظر عن ذلك: السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ٣٥.

(٤٨) السابق(نقلاً عن المقتضب للمبرد٣/ ٧١).

(٤٩) ابن جني: الخصائص٣/ ٣٠٣.

(٥٠) السابق٦١.

(٥١) ضرائر الشعر١٣.

(٥٢)الخصائص ٣/ ٣٩٢.

(٥٣) السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية ـ ٣١(نقلاً عن المقتضب للمبرد٣/ ٣٥٤.

(٥٤) السابق٣٤.

(٥٥) السابق ٣٦(نقلاً عن الأصول لابن سراج٢/ ٦٩٣ـ٦٩٤.

(٥٦) التنوخي١٢٤.

(٥٧) ابن عبد ربه: العقد الفريد(سبعة) ٥/ ٥٠٦، ابن السراج: المعيار(خمسة)١٠٧،الأخفش: القوافي(أربعة) ٤١،أبو يعلي التنوخي القوافي(سبعة) ١١٧،قدامة بن جعفر:نقد الشعر (أربعة)١٨١.

(٥٨) للاستزادة فيها أنظر المراجع المذكورة في هامش ٥٧.

(٥٩) ابن رشيق: العمدة١/ ١٧٨.

(٦٠) الديوان: ١٩٦.

(٦١) ابن رشيق: العمدة١/ ١٨٠.

(٦٢) الديوان٤٣.

(٦٣) أنظر ديوان امرىء القيس١٩٥.

(٦٤) العمدة ١/ ١٧٩.

(٦٥) السابق.

(٦٦) أنظر ابن رشيق: العمدة ١/ ١٨٢ وابراهيم أنيس: موسيقى الشعر٢٢٨.

(٦٧) ابن رشيق: العمدة١/ ١٨٢.

(٦٨) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٢٨١وانظر ابن رشيق : العمدة١/ ١٨٠.

(٦٩) العمدة١/ ١٨١.

(٧٠) العيون الغامزة ١٨٧.

(٧١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢٧.

(٧٢) العيون الغامزة ١٨٨.

(٧٣) ابن رشيق: العمدة١/ ١٧٦.

(٧٤) غرو نبادم: دراسات في الأدب العربي٢١٤وقارن: ابراهيم أنيس موسيقى

الشعر٢٢٣.

(٧٥) ابن خلدون: المقدمة٥٨٦.

(٧٦) البيت في الموشح غير البيت في سائر الشعر إذا إن بيت الموشح اصطلاح فني يعني المقطوعة المكونة من عدد من الأشطر تأتي بعد ما يسمى بالقفل.أنظر عن ذلك المراجع الموضحة في هامشي ٧٤ـ٧٥.

(٧٧) العمدة ١/ ١٨٠.

(٧٨) موسيقى الشعر.٢٨٦.

(٧٩) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٣١ وقارن ابن عبدربه: العقد الفريد ٥/ ٥٠٧ـ ٥٠٨.

(٨٠) العمدة١/ ١٣٤.

(٨١) الأخفش٤٥.

(٨٢) السابق ٥١.

(٨٣) قواعد الشعر ٥٩.

(٨٤) الصناعتين١٧٠.

(٨٥) ابن رشيق: العمدة١/ ١٦٦و٢/ ٢٦٩.

(٨٦) نقد الشعر١٧٢.

(٨٧) الوساطة١٠.

(٨٨) الشعر والشعراء ٣١.

(٨٩) العمدة ١/ ١٦٦.

(٩٠) الأخفش ٤٣.

(٩١) السابق ٤٣.

(٩٢) جوامع الشعر ١٧٢.

(٩٣) العقد ٥/ ٥٠٦.

(٩٤) الأخفش١ـ٢.

(٩٥) الموشح٢٢.

(٩٦) الزركلي:الأعلام ٥/ ٥.

(٩٧) الأخفش ٤٧،أبو يعلي التنوخي: القوافي١١٩ـ١٢٠.

(٩٨) إعجاز القرآن ٥٦.

(٩٩) اللزوميات ١/ ٤٧.

(١٠٠)الأخفش ٤٨.

(١٠١) الكامل ٣/ ٨١٠.

(١٠٢) الأخفش ٤٤ـ٤٦ـ ٥١وعن البيتين أنظر أيضاً: أبو يعلي: القوافي١٢٠.

(١٠٣) السابق٤٥، والموشح للمرزباني١٩.

(١٠٤) الأخفش٥٠ والموشح للمرزباني ١٨وقال قبلهما (وأنشد أبو عبيدة لا مرأة من خثعم عشقت رجلاً من عقيل).

(١٠٥) الموشح٢٠.

(١٠٦) أنظر المبرد: الكامل ٣/ ٨١٠وابن قتيبة: أدب الكاتب٥٢١.

والدماميني: العيون الغامزة ٢٤٥.

(١٠٧) الأخفش ٥٠ والمرزباني:الموشح ٢٣(مع اختلاف في بعض كلمات الحشو).

(١٠٨) ابن السراج: المعيار في أوزان الأشعار ١٠٩،وقارن التنوخي١٢١.

(١٠٩) التنوخي١٢٢وانظر ابن قتيبة: أدب الكاتب وجاء الشطر الثاني فيه (كأن تحت درعها المنقد).وانظر ابن عبدربه: العقد الفريد ٥/ ٥٠٧.

(١١٠) الأخفش ٥٢.والتنوخي ١٢٢وابن قتيبة: أدب الكاتب ٥٢٢والمرزباني: الموشح ١٩.

(١١١) ابن قتيبة:الشعر والشعراء٣١ وأدب الكاتب٥٢٢ وانظر القيرواني: ضرائر الشعر٨١.

(١١٢) الأخفش ٤٩ ابن قتيبة: أدب الكاتب ٥٢٣، ابن رشيق: العمدة ١/ ١٦٦ التنوخي ١٢١. ابن السرج: المعيار في أوزان الأشعار ١٠٩ (وفيه نسبهما لخراش بن هزيم) والمرزباني: الموشح ١٨ (وفيه هما لجواس ابن هويم عن أبي عبيدة).

(١١٣) المرزباني: الموشح ١٩ والتنوخي ١٢١.

(١١٤) التنوخي ١٢١.

(١١٥) ابن قتيبة: أدب الكتب ٥٢٢.

(١١٦) الأخفش ٤٣.

(١١٧) المعري: اللزوميات ٢٢.

(١١٨) السابق ٤٨.

(١١٩) ابن قتيبة: أدب الكاتب ٥٢٣.

(١٢٠) السابق.

(١٢١) السابق ٥٢٤

(١٢٢) الدماميني: العيون الغامزة ٢٤٥.

(١٢٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٤٩٨.

(١٢٤) السابق ٤٩٧.

(١٢٥) التنوخي ٧٨.

(١٢٦) الأخفش ٤٧.

(١٢٧) الصناعتين ١٧٠.

(١٢٨) العمدة ٢/ ٢٦٩.

(١٢٩) الخصائص ١/ ٣٢٣.

(١٣٠) السابق ٣٢٩.

(١٣١) السابق ٣/ ٣٠٣.

(١٣٢) السابق ١٨٨.

(١٣٣) السابق ١/ ٣٢٣.

(١٣٤) السابق ٣/ ٢٨٢ وابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٧ والمرزباني: الموشح ٢٢٨.

(١٣٥) ابن جني: الخصائص ٣/ ٢٨٢.

(١٣٦) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ١٧٩.

(١٣٧) ابن جني: الخصائص ٢/ ٢٥٥.

(١٣٨) السابق ٢٥٨.

(١٣٩) الآمدي: الموازنة ٤٢.

(١٤٠) ابن فارس: الصاحبي ٤٦٨.

(١٤١) السابق ٤٦٩.

(١٤٢) المبرد: الكامل ١/ ٣٢٣.

(١٤٣) الباقلاني: إعجاز القرآن ١١٧.

(١٤٤) السابق ١١٦.

(١٤٥) عن ابن الرومي انظر ابن رشيق: العمدة ١/ ١٦٠.

(١٤٦) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ٢/ ١١٣

(١٤٧) هذا رأي ذهب إليه بروكلمان وجاراه فيه هنري فارمر. انظر للأخير: تاريخ الموسيقى العربية ٥٩.

(١٤٨) السابق ٧٠.

(١٤٩) السابق ١٠١.

(١٥٠) للاستزادة من ذلك انظر السابق ٦٩ ـ ٦١.

(١٥١) محمد عوني عبدالرؤوف: القافية والأصوات اللغوية ١٥.

(١٥٢) ابن جني: الخصائص ١/ ٣٢٨.

ملحـــق

آراء العواد العروضية ـ دراسة ونقد

كتب المرحوم الأديب الشاعر محمد حسن عواد كتاباً في العروض أسماه «الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية» (١) . . بث في ثناياه كثيراً من آرائه في قضية الوزن في الشعر، وقدم فيه رموزاً ومصطلحات جديدة كان هدفه منها التبسيط والتجديد (٢)، وأبدى فيه مقترحات حول الأوزان، وأجرى بعض التعديلات في بعض منها. وسنتناولها بالدراسة والنقد ليس فقط لأهميتها كآراء في العروض وانما لصدورها من شاعر ذي تجربة عريقة ومديدة، وكان النداء للتجديد والتطوير له أسلوباً ومنهج حياة. ولابد أن تساعد آراؤه هذه في التعرف على مفهومه للشعر، وعلى مدى استفادته من رحلته الشعرية الطويلة.

ولعل أكبر مشكلة في الكتاب أن صاحبه لم يفصل في قضايا العروض التفصيل كله، ولم يوجز الايجاز كله، وقال إنه قصد إلى تبسيط علم العروض إلا أنه لم يبسط التبسيط كله، ولم يلتزم الالتزام العلمي كله. أي أنه وبشكل قاطع وواضح ـ لم يحدد لنفسه منهجاً

يسلكه في كتابه.

ولعل المؤلف لم يكتب كتابه هذا دفعة واحدة بل كتبه على أجزاء وفي اوقات متفرقة ربما متباعدة مما جعل منهجه في الكتابة يختلف بين جزء وجزء آخر.

ومن مظاهر تبسيطه لعلم العروض أنه لا يذكر أنواع الأعاريض والأضرب التي ترد عليها بحور الشعر، وهذا لا يمكن اعتباره تبسيطاً لعلم العروض وانما هو اختصار مخل لا يفي بغرض البحث أو الدراسة.

أسباب تأليفه للكتاب:

من الواضح من مقدمة الكتاب أن العواد قد أخذ على عاتقه القيام بهذه المهمة بسبب «فيضان حركة الشعر الحر في البلاد العربية كلها»[٣].. مما جعل كثيراً من الأدعياء يقحمون أنفسهم في ميدان الشعر «بنماذج مشابهة للشعر في الشكل العام، ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر ولا طبيعته»[٤]، وهذا ما جعل المحافظين يغضبون للشعر ويقلقون على مصيره.

ولذلك فإن العواد يكتب كتابه هذا لفئات يحددها كالتالي[٥]:

١ـ الشعراء.

٢ـ ممارسو الشعر هواية لا احترافاً.

٣ـ المتابعون للحركات الجديدة في الآداب .

٤ـ المثقفون عن طريق الاطلاع والقراءة الحرة .

٥ـ الأساتذة الجامعيون .

٦ـ الطلاب الجامعيون .

٧ـ المهتمون بالشؤون الأكاديمية خارج الجامعات .

٨ـ مؤرخوالعلوم والآداب .

وتحديده لهذه الفئات من القراء يجعل كتابه كتاباً عاماً لا يخص به فئة دون أخرى . فهو إذن كتاب في علم العروض . ومن الواجب علينا أن ننظر اليه على هذا الاساس وهذا ما يجعل التبسيط فيه عيباً منهجياً لا سيما إذا كان في التبسيط إخلال بقواعد العلم وأصوله .

ولكن العواد يشير في موطن آخر من الكتاب إلى سبب فني في تأليفه للكتاب . وذلك حينما أشار إلى ان «الذين خلفوا الخليل في البحث في هذا العلم ـ علم العروض ـ كانوا يتناولونه على أنه نوع من فروع علم اللغة فحسب ، ولم تتقدم بهم ملكاتهم الفنية خطوة واحدة خارج نطاق اللغة والحرف»(٦) .

وإن صدق هذا القول في حق بعض العروضيين فإنه لا يصدق أبداً في حق آخرين ممن تناولوا قضية الشعر وموسيقاه «كابن سينا» وابن رشد والفارابي ، متأثرين بآراء «أرسطو» في هذا المجال ، ولا يسري هذا القول على «عبدالقاهر الجرجاني» ولا على «أبي الحسن حازم

القرطاجني» ولا على المؤلفين المحدثين مثل «مصطفى جمال الدين وابراهيم أنيس». . وهم جميعاً قد ناقشوا قضية اللغة عامة والشعر خاصة مربوطة لا بالوزن فقط وانما بالايقاع ودور الاسلوب الشعري فيه، ويكفي ان تقرأ رأى «الجرجاني» في ذلك ونظرية (النظم) عنده[٧]، أو مفهوم الشعر عند «القرطاجني»[٨].

ويحدد «العواد» مقصده من موسيقى الشعر الخارجية فيقول: «وللشعر نوعان من الموسيقى، نوع داخلي يحس به الشاعر الموهوب - داخل أعماقه. ويسمى الموسيقى الداخلية. ونوع خارجي تحققه الكلمات والاداء التعبيري العام، وتحدده الاوزان والقوافي. . وهذا النوع الاخير هو الذي يتناوله علم العروض»[٩]. . ولا يفوته أن يشير إلى وجود طبيعتين مختلفتين لكل من الشعر والعروض. «فطبيعة الشعر تتصل بالروح والنفس وما فيها من أفكار ومشاعر وخلجات وهذه أشياء داخلية. . أما طبيعة العروض فتتصل بالعمليات الفنية الخارجية التي تباشر قوالب الشعر، وليس الشعر ذاته، وهذه العمليات هي اساليب لنظم الشعر»[١٠].

وما يقوله «العواد» هنا هو الا اعادة لما سبق أن قاله «حازم القرطاجني» بشكل أوضح وأدق. إذ حدد الشعر بأنه «كلام مخيل وموزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت او كاذبة. لا يشترط فيها بما هي شعر - غير التخييل»[١١].

والكلام المخيل والتخييل هو ما كان «العواد» يقصد عندما أبهم فكرته حول طبيعة الشعر واتصالها بالروح والنفس وما فيها من أفكار ومشاعر دون تحديد منه للمعنى المقصود.

والتخييل عند «القرطاجني» يعني «اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»(١٢).

والتخييل في الشعر عند «القرطاجني» يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الاسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن» (١٣). وهذا هو ما قصده «العواد» في تعريفه لموسيقى الشعر الخارجية وتحديدها بأشياء هو ما قصده «العواد» في تعريفه لموسيقى الشعر الخارجية وتحديدها بأشياء أربعة هي الكلمات والتعبير الشعري العام والأوزان والقوافي، غير أن العواد أهمل جهة المعنى، وهذا إهمال قعد به عن بلوغ حد «القرطاجني».

النظم والشعر:

يؤكد «العواد» أن النظم ـ ويقصد به الوزن العروضي ـ ليس شرطاً لا يكون الشعر إلا به فيقول: «ليس باللازم أن لا يكون الشعر إلا منظوماً» (١٤). ولكنه بيّن في موضع آخر أن الشعر الذي لا يقوم على وزن عروضي هو الشعر المنثور، وهو يختلف عن الحر في أن الحر يقوم على التفعيلة الخليلية (١٥)، ولذا فإن «الخليل» هو مبتكر الأساس الذي

يقوم عليه بناء الشعر الحر[١٦]. فالشعر الحر إذن تجديد لا ابتداع، وكذلك المنثور[١٧].

والشعر الحديث عنده - ولابد انه يقصد به الشعر الحر لا المنثور - موزون مقفى[١٨]. ويفسر الوزن بأنه تأسيس العمل الشعري على التفعيلة أما القافية هنا فإن معناها كما يحدده «العواد»:

«تلك القافية الرشيقة التي يترك اختيارها للمعنى وللجرس الموسيقي الخارجي وللانسجام العام مع الهيكل ما قبلها وما بعدها من القوافي انسجاماً موسيقياً لا لفظياً»[١٩].

وما أشبه شرحه لمفهوم القافية (الروي) بقول «الفارابي» حول نهايات الأبيات وعناية العرب بها وتحديده لشروطها ومن بين هذه الشروط يقول: «أن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً، وأن تكون نهاياتها محدودة، إما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها أيضاً كالمحاكية للأمر الذي فيه القول»[٢٠].

محاولة التجديد:

يذكر «العواد» أن هناك سابقة له لوضع أشكال هندسية ترمز للتفاعيل، وقد وضح تلك الاشكال في كتابه، إلا أنه اعترض عليها لأنها «لا تحمل دلالات علمية أو فنية تفتح أمام الطالب آفاق التفكير والمفارقة والاستدلال الذاتي السريع على ما أريد لها أن تدل عليه»[٢١].

ويحاول «العواد» وضع رموز من عنده لتفاعيل الاوزان العروضية ويقرر أن عدد التفاعيل ثماني، فيدمج (مستفع لن) مع (مستفعلن) و(فاع لاتن) مع (فاعلاتن)[٢٢]. ويجعل الجملة التالية بديلاً لتلك التفاعيل:

«بجانبنا تاجر رؤوف متسامح مستخدم عاملات مكفوفات مهازيل».

وكل كلمة من الكلمات هذه تقابل تفعيلة من التفعيلات التالية حسب تطابق ورودها في الجملة:

«مفاعلتن، فاعلن، فعولن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات، مفاعيلن».

ولابد من أن نقرأ مثال «العواد» بتنوين كل كلمة في المثال ماعدا كلمة (مكفوفات) فإن تنوينها يدخل عليها التذييل وهو علة لا تدخل على (مفعولات) لأنها تنتهي بوتد مفروق وهذا أحد المآخذ على جملته هذه، هذا إلى كونها مجرد تمثيل للوزن التفعيلي لا أكثر ولعل المنظومات التقليدية حول العروض وأوزانه أقرب إلى ذهن الحفاظ من هذه الجملة، إن كان القصد تسهيل عملية الحفظ على الطالب.

ولقد ذكر العواد مقارنة بين جملته هذه وبين التفاعيل التي تمثلها الجملة فقال: «خذ مثلاً كلمة (بجانبنا) ووازنها بكلمة مفاعلتن تجد الوزن واحداً حرفاً بحرف وحركة بحركة وسكوناً بسكون وصوتاً بصوت، إلا أن الأولى لفظة معبرة والثانية لفظة خرساء»[٢٣]. . ولكن

هذه المقارنة لم تلغ التفاعيل من أذهاننا بل إنها أكدتها إذ إن جمود مفاعلتن هو ما يجعل حفظها ثابتاً في الذهن ولا مجال لخيال المرء للتغيير فيها فتكون صفة ثابتة للوزن بمقاطعه المختلفة، بينما (بجانبنا) ذات مدلول معين قد يختلف على الذهن ساعة التذكر كاختلاف ألفاظ الرواية على الرواة، وهي بعد مكونة من حرف جر واسم مضاف ومضاف اليه. وما أولى مفاعلتن بأخذ مكانها، لاسيما وأن ذلك لا يعدو أن يكون تغييراً شكلياً لا يمس جوهر قضية الوزن ولا مدلوله.

ولا يكتفي «العواد» بتلك الجملة بل يتبعها بابتكار آخر دون إشارة إلى مصير الفكرة السابقة، وهل أقلع عنها أم أنه يقدم لنا بدائل لطرائق «الخليل» لنختار منها.

وابتكاره هذا هو رموز هندسية للتفاعيل صورها كالتالي:

مفاعلتن — مستفعلن
فاعلن — فاعلاتن
فعولن — مفعولات
متفاعلن — مفاعيلن

وقد شرح أسباب اختياره لهذه الأشكال موضحاً أن الدائرة ترمز لرقم خمسة أي التفعيلة الخماسية وأن رقم سبعة للتفاعيل السباعية ثم ميز بين تفعيلة واخرى بما ألحقه بهذين الأساسين من رموز كالخطوط والنقط. وعلل صنيعه هذا بعلتين:

أولاً:

تصوير التفعيلة بصورة تتجلى للعين تجلياً مميزاً، فتأخذ مكانها في الذهن واضحاً، وبعبارة اخرى هو تصوير نظري يراد منه خدمة التصور الفكري.

ثانياً:

نقل هذا العلم للمرة الاولى في تاريخه ـ من علم يؤخذ بالمشافهة والحفظ إلى علم يؤخذ أيضاً بمساعدة المشاهدة والكتابة والرسم والإشارة اليدوية القصيرة والتشكيل الهندسي، وبهذا يعطينا عطاء مزدوجاً يجمع الفائدة واللذة الفعلية»[٢٤].

وهذا قول ملأه «العواد» بحسن النية وجلال القصد، وأظهر فيه حذراً شديداً وتواضعاً بقدر ما ملأه فخامة وشاعرية فهو للجمع بين التصوير النظري والتصور الفكري، وهو جمع بين الفائدة واللذة العقلية ولكنه لا يلغي المشافهة والحفظ وإنما يساعدهما على أخذ هذا العلم. فهو إذن ابتكار له دور المساعدة وليس له أن يتخطى او يتجاوز وظيفة التفعيلة. وهو أخيراً عمل شكلي ليس إلا.. وقد يحبب إلى الطالب دراسة العروض ولكن الطالب يجد نفسه مضطراً لحفظ التفاعيل كما وضعها الخليل لكي يفهم رموز «العواد» فالتفاعيل

أصبحت هي مفاتيح هذه الرموز. وليس لهذه الأمور أي معنى لو نحن أغفلنا تلك التفاعيل ولم نجعلها شرحاً لها وتفسيراً لمغاليقها، ثم أليست هذه الرموز خرساء لا تنطق بمعنى؟.. وهذا عين اعتراض «العواد» على التفاعيل فكيف به مالت نفسه لرمز أخرس بعد أن عفت عن تفعيلة خرساء.

وإضافة إلى هذه الرموز يقدم «العواد» آراء حول البدائل للتفعيلة تدور حول استخدام نظام المقطع.

ونظام المقطع في أصله نظام غربي يقوم على أساس المقطع الصوتي وهو (عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة» (٢٥).. ومقاطع اللغة العربية ثلاثة أنواع ذكرها الدكتور «إبراهيم أنيس» وهي كالتالي:

١ـ مقطع قصير وهو صوت ساكن + حركة قصيرة مثل كَ.

٢ـ مقطع متوسط وهو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن، مثل = كمْ.

أو: صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد) مثل: كا.

٣ـ مقطع طويل هو: صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن مثل: نارْ.

أو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان مثل بَحْرْ.

وأخذ بنظام المقطع المستشرقون عندما بدأوا يبحثون في الشعر العربي

وعدّوه من الشعر الكمي «وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب. وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق «اوالدå Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين من أمثال «رايت Wrightå وذلك ما يثبته الدكتور أنيس»[٢٦].

ويعرض «العواد» فكرة المقاطع وكأنها فكرة جديدة من أفكاره، فهو يقدم بين يدي فكرته هذه قائلاً انه حاول أن يختصر مقاييس «الخليل» من اربعة عشر مقياساً إلى ثلاثة مقاييس، ويقول انه فكر ان يسميها (المقاطع الصوتية الثابتة)[٢٧].. وهو ان كان يريد نظام المقطع، وانه شيء من افكاره فهذا امر لا سبيل إلى تصديقه فقد سبقه من العرب الدكتور «ابراهيم أنيس» الذي عرض نظام المقطع عرضاً وافياً في كتابه (موسيقى الشعر) وقد صدرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٦٥م أي قبل صدور كتاب «العواد» بأحد عشر عاماً. و«العواد» على علم بكتاب «أنيس» وقد اقتبس منه في صدر كتابه (٢٨) وذلك في ترجمته «للخليل بن أحمد» كما ان المحاولة كانت من المستشقين أصلاً وقد أشرنا إلى قول «أنيس» في ذلك وتقدم المستشرق «أوالد» ومن بعده «رايت» في استخدام نظام المقطع بدلاً من التفعيلة. وقد صدرت محاولة «رايت» عام ١٨٥٢م.

أما إن كان «العواد» يقصد بما حاوله من وضع مثال أو اقتراح نهج لمعرفة نظام المقطع فهذا أمر لا يرقى إلى مسمى الابتكار.

وقد وضع «العواد» كلمة (رسالات)[٢٩] لتدل ـ كمثال ـ على المقاطع

الثلاثة بحيث تكون الراء مقطعاً قصيراً و(سا) مقطعاً وسطاً، وتكون (لات) مقطعاً طويلاً. ولكن مثاله هذا قصر به دون حصر كافة احوال المقاطع إذ إن للمتوسط حالين كما ان للطويل حالين أيضاً - كما هو موضح أعلاه - أما كلمة (رسالات) ففيها مثال واحد لكل مقطع فقط.

ولم يقف «العواد» عند مثاله هذا بل قدم لنا مثالاً بديلاً هو كلمة (بلاياد) الاوروبية لأنه - كما قال - لا يوجد في العربية كلمة تنتهي بحرف ساكن الا في حالات معينة تبعاً للاعراب وهذا قد يربك طالب العروض اذا ما نون الكلمة فيختلف الوزن. وأما في الكلمات الاجنبية فالتسكين حتمي وهذا يجنب الطالب الزلل[٣٠].

وعلى الرغم من هاتين المحاولتين فإن العواد لم يقنع بعد، فهو يقدم امثلة بحوف لا تينية عن المقاطع، وكل همه هو السكون وكيف يبصر الطالب به، ولو اكتفى بأن قال لقارىء كتابه عن السكون لكان أجدى.

ولقد اهتدى أخيراً إلى كلمة عربية مثل بها عن المقاطع وهي كلمة (ألوفين) ويقول إنها جمع (ألوف) بفتح الهمزة وضم اللام. ولكنه يقع هنا في خطأ لغوي فليس ذلك جمع هذه الكلمة وإنما جمعها هو (ألائف) او (ألف) بضم الهمزة واللام - وذلك إذا عرفت -[٣١].

وما كلمة (ألوفين) إلا صورة مكرورة من كلمة (رسالات) ويقال فيها ما قيل عن سابقتها من قصورها عن شمول كافة أحوال المقاطع.

بين التبسيط والخطأ:

لقد كان من أسباب إقدام «العواد» على هذه المحاولة هو رغبته في تقريب علم العروض إلى الناس، ومن ثم فهو يميل إلى تبسيط هذا العلم واسباغ روح العصر عليها بإعطائها مسميات حديثة وتصويرها بأشكال هندسية.

والتبسيط أوقعه في أخطاء لم يتنبه اليها وربما كان مردها التسرع، إلى الأخذ بالفكرة قبل دراستها وتمحيصها.

ومن هذه الأخطاء محاولته تعديل تفاعيل بحر المنسرح من:

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

إلى:

مستفعلن فاعلن مفاعلتن   مستفعلن فاعلن مفاعلتن

قاصداً بذلك التبسيط.

وإنه لمن اليسير معرفة سبب وقوع «العواد» في هذا الخطأ، ومن انه كان بسبب التسرع إلى الحكم واصطياد الفكرة لحظة لمعانها في الذهن قبل دراستها واختبارها. وذلك أن خطأه كان نتيجة لخطأ سابق افترضه هو نفسه عندما استشهد ببيت على بحر المنسرح ثم قطع البيت فغلط في تقطيعه فبنى حكماً على تقطيع خاطىء وإليك البيت:

نجهل نفع الدنيا فندفعه   وقد نرى ضرها فنجتلبه

وقطعه العواد كالتالي[٣٢] :

تجهل نفـ	مستفعلن
ـع الدنيا فـ	فاعلات
ندفعه	مفتعلن
وقد نرى	مستفعلن
ضرها فـ	فاعلات
نجتلبه	مفتعل

ولو ترجمنا هذه التفعيلات إلى تلك التفعيلات التي اقترحها «العواد» لتطابقت مع بعضها البعض وهذا في ظني ما جعل «العواد» يخطىء دون أن . . يدرك أنه قد بنى من الخطأ حكماً .

فهو قد أخطأ أصلاً في تقطيعه للتفعيلة الثانية في البيت إذ جعلها (فاعلات) بينما هي (مفعولات) وتقطيع البيت الصحيح وهو كالتالي :

نجهل نفـ	مستفعلن (مفتعلن)
ـع الدنيا فـ	مفعولات
ندفعه	مستفعلن (مفتعلن)
وقد نرى	مستفعلن (مفاعلن)
ضرها فـ	مفعولات (فاعلات)
نجتلبه	مستفعلن (مفتعلن)

فالتفعيلة الثانية في البيت صحيحة، وأما الآخر فقد دخلهن زحاف. والثانية هي التي تبطل اقتراح «العواد» من مثاله نفسه. وغير ذلك نجد الدماميني يقول عن المنسرح: «ويدخل هذا البحر من الزحاف الخبن والطي والخبل»[٣٣]. . ومثّل لكل واحد منها بمثال فبيت الخبن:

منازل عفاهن بذي الأرا ك كل وابل مسبل هطل

وهذا لا يجري عليه قول «العواد»، ولكنه يصدق في حالة الطي، ومثال الدماميني عليه قول «مالك بن عجلان»:

إن سميرا أرى عشيرته قد حدبوا دونه وقد أنفوا

والزحاف الثالث وهو الخبل لا يتطابق مع تفاعيل «العواد» ومثاله عند الدماميني:

وبلد متشابه سمته قطعه رجل على جمله

وقد ذكر الدماميني أن الخبل في المنسرح قبيح[٣٤].

وعن المنسرح قال الدكتور إبراهيم أنيس: «إن أكثر ما يجيء هذا البحر على الوزن الآتي:

مستفعلن مفعولا مستعلن (مفتعلن)[٣٥].

ورد على العروضيين افتراضهم أن (مستعلن) كانت في الأصل (مستفعلن) لعدم ورود شعر صحيح النسبة تنتهي أشطره في البحر المنسرح بوزن هذه التفعيلة.

ومقياس «أنيس» هذا لا يتفق مع مقياس «العواد» المقترح، وقد أورد

«أنيس» أمثلة على وزن المنسرح منها قول «محمود غنيم» :

من مسبعدي إن أكن على سفر ومن يفي لي بالوعد إن أعد

ألتبست أيامي عليّ فلا أفرق بين السبت والأحد

وهذه أبيات لا يمكن مطابقتها على تفاعيل «العواد» .

ولم يقدم العواد لنا مناقشة حول فكرته هذه واكتفى بأن قال إنها لفتة للتجديد والتطوير، مع أنه قدّم أمثلة على بحر المنسرح لا يمكن تقطيعها على ميزانه هذا، ومنها[٣٦] قول «عبدالله بن قيس الرقيات» :

خليفة الله فوق منبره جفت بذاك الأقلام والكتب

وقول «شكيب أرسلان» في وصف وادي نهر الأردن :

أحسن ما فيه يسرح النظر واد بحيث الأردن ينفجر

ووقع «العواد» في خطأ مشابه لما ذكرنا وذلك في بحر المقتضب حيث جعل تفاعيله كالتالي :

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

بدلاً من :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا البحر يدخله من الزحاف الخبن والطي في مفعولات، وكذلك يدخل مستفعلن الطي وجوباً(٣٧) . . فيأتي هذا الوزن إذن على شكلين هما :

١ - فعولات مفتعلن (مكررة) وفي هذه الحالة لا يتطابق الوزن مع

وزن «العواد».

٢ - مفعلات مفتعلن (مكررة) وفيها يحدث التطابق. ولكنه - كما ترى - في حالة واحدة فقط.

وليس الزحاف بملزم للشاعر اتباعه. ولذلك فرغبة «العواد» في التطوير هنا غير واردة في الشعر وفي أوزانه كما أقرها العروضيون والشعراء ولعل خطأه هذه المرة قد حدث من قلة ما بين يديه من نماذج على وزن المقتضب. وهذا الوزن مثله مثل المضارع مشكوك في وجوده في الشعر، وقد استبعدهما «الأخفش» من بحور الشعر وأنكر وجودهما في شعر العرب، وقال انه لم يسمع من العرب شيء من ذلك. ولكن «الدماميني» رد عليه بنقل «الخليل» ونقل عن «الزجاج» انه قال: «هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل»(٣٨).. وهذا القول من «الزجاج» تأكيد لإنكار «الأخفش» لهذين البحرين مادام أنه لم ينسب إلى شاعر من العرب بيت واحد منهما، ولا يوجد على وزنهما شعر للقبائل.

وقد جارى الدكتور «أنيس» «الأخفش» فلم يتطرق لهذين البحرين في كتابه وقال عنهما: «ونحن إذا أخرجنا من بحور «الخليل» هذين البحرين اللذين سماهما المضارع والمقتضب لأنهما نادران، أو بعبارة أصح لا وجود لهما في الأوزان الشعرية كما قدر «الأخفش» بقي أمامنا من أوزان «الخليل» ثلاثة عشر بحراً»[٣٩].

وكـان حرياً «بالعواد» أن يغفل هـذين البـحرين مـادام التبسـيط هدفـه لاسيما وأن كـاتباً حديثاً «كإبراهيم أنيس» قد أغفلهما إيماناً منه بقول «الأخفش»، ولسنا نجد شاعراً أتى بعد «الأخفش» فكتب فيهما شعراً. فالتحدث في أمرهما إثقال على دارسي هذا العلم دون جدوى.

ومما يلحق هنا مما وقع فيه «العواد» من أخطاء بسبب حبه للتبسيط ما ذكره عن بحر المديد أنه يأتي على وجهين هما[٤٠]:

١ ـ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة).

٢ ـ فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة).

وهو بذلك يخالف ما قاله العروضيون الأوائل عن هذا البحر، وليس هذا بذاته مطعناً على «العواد» ولكن المطعن عليه شرحه لرأيه هذا وعدم تبريره له، لاسيما وأنه قد أتى بمثال من الشعر يغاير مقولته، وهذا تناقض في الرأي يدل على التسرع في الحكم.

فهو يقول: «إن الوزن الشائع دائماً لهذا البحر هو هذه الصورة:

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة).

ويأتي بمثال على ذلك بأبيات «عدي بن زيد العبادي» التالية:

يا لـبـينـى أوقـدي النـارا إن من تـهـوين قـد حـارا

رب نار بـت أحـرسـهـا تقـضـم الهـندي والغـارا

فـوقـهـا ظبي يؤجـجـهـا عـاقـد في الخـصـر زنا

وصورة «العواد» للبحر لا تنطبق على هذه الأبيات إذ أن الضرب في

كل منها جاء على وزن (فعْلن) بسكون العين لا بتحريكها، كما أن عروض البيت الأول جاءت على وزن (فعْلن) الساكنة العين أيضاً لأنها مصرعة ولو حاولنا أن نقول إن هذا ما قصده «العواد»، بأن كان يريد وزن (فعْلن) الساكنة، لواجهنا التناقض بما يلي في هذه الأبيات من أمثلة، إذ انه قد اتبعها بمثال من عند «أبي نواس» هو قوله :

لا أذود الطير عن شجر　　قد بلوت المرّ من ثمره

وهي على وزن (فعلن) بتحريك العين، وكذلك أورد أبياتاً له هو جاءت أعاريضها وأضربها على هذا الوزن وهي :

هذه الدنيا مزاحمة　　واطلاب الحق معضلها

غير أن الحق لو علمت　　أمتي، والأمر يذهلها

قوة بالاتحاد على　　كل من أضحى يطاولها

وقد ذكر «الدماميني» أن لهذا البحر ثلاثة أعاريض وستة أضرب شرحها في كتابه مفصلة(٤١). إلا أن كاتبين حديثين اختصرا هذه الأشكال العروضية لبحر المديد. فجعل «مصطفى جمال الدين» لهذا البحر شكلين هما(٤٢) :

١ ـ المحذوف المخبون. وتفعيلاته كالتالي :

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة ـ بتحريك العين)

٢ ـ المحذوف المقطوع. وتفعيلاته :

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة. بسكون العين).

وقال ان البحر بتشكيلته الكاملة صعب المراس وتحاشاه أكثر الشعراء من القدامى والمحدثين.

أما «إبراهيم أنيس» فإنه يثبت لهذا البحر ثلاثة أشكال عروضية هي[٤٣]:

١ - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة).

مثل له بقول «أبي العتاهية»:

إن دارا نحن فيها لدار ليس فيها لمقيم قرار
كم وكم حلها من أناس ذهب الليل بهم والنهار
فهم الركب أصابوا مناخاً فاستراحوا ساعة ثم ساروا
وهم الأحباب كانوا ولكن قدم العهد وشط المزار
عميت أخبارهم مذتولوا ليت شعري كيف هم حيث صاروا

٢ - فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة بتحريك العين).

ومثل له بقول «طرفة بن العبد»:

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حممه

٣ - فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة بسكون العين)

ومثل له بقول الشاعر:

طال تكذيبي وتصديقي لم أجد عهداً لمخلوق

وقد ذكر «العواد» بعضاً من هذه الأوزان وخلط بين اثنين منهما كما شاهدنا آنفاً.

والتبسيط عند «العواد» يدعو للالتباس في أمثلة كثيرة كالتي ذكرنا، مع ما لها من مثائل في كتابه ليست بالقليلة حتى ان المرء ليشك أحياناً في تمكن «العواد» من علم العروض، ويحدث منه ذلك في البحر المتقارب أيضاً. فهو يقول عن هذا البحر انه يتكون من (فعولن) مكررة ثماني مرات مشطورة إلى شطرين، ويقول ان التفعيلة الرابعة والثامنة تأتي على صورة (فعول) باسقاط النون وتسكين اللام. وهو يقصد بذلك أحد أنواع أضرب المتقارب وهو ما سماه العروضيون بالمقصور. ولكنه يخطىء عندما يمثل لقولة هذا ببيت من الشعر، وهذا مثاله:

إذا ما ارتقيت رؤوس الجبال فإياك والقمم العالية

وهذا المثال ليس من ذلك النوع الذي تحدث عنه «العواد» فالتفعيلة الأخيرة فيه هي (فعو) وهي نوع آخر من أضرب المتقارب هو المسمى (بالمحذوف).. و«العواد» بذلك يخلط بين شكلين من أشكال وزن هذا البحر.

ولهذا البحر عروضان وستة أضرب ذكرها «الدماميني» مفصلة(٤٤) غير أن بعض الكتاب المحدثين حاولوا اختصار أشكال هذا البحر بناء على مدى شيوع هذه الأشكال فخرجوا بثلاثة أضرب فقط هي الصحيح (فعولن) والمقصور (فعول) بسكون اللام والمحذوف (فعو)(٤٥) وأهملوا الأبتر وهو ما جاء على وزن (فل) بسكون اللام ومثاله قول الشاعر «أمية بن أبي عائذ»(٤٦):

خليلي عوجا على رسم دار خلت من سليمى ومن ميّه

وكثيراً ما يتعارض قوله مع أمثلته، ومن ذلك ما قاله في البحر المجتث من أن نون فاعلاتن تسقط أحياناً وأعطى لذلك مثالاً هو :

إذا رأيت أمـــــــــوراً منهـــا الفـــؤاد تفـــتت

فـــتش عليـــهـــا تجـــدها مـــن النســـــــاء تأتت

ونون فاعلاتن لم تسقط في أي من التفعيلات الأربع التي على وزنها في هذه الأبيات. وأعقب مثاله هذا بمثال آخر هو :

يـــا أم طـــفـــلـــك نجـــم ســـيـــمـــلأ البـــيـت نوراً

فـكـم هـلال ضـــئـــيـــل قـــد صـــار بـدراً منيـــراً

وحذف نون فاعلاتن هو أحد أنواع الزحاف وهو ما يسمى بالكف وهو حذف السابع الساكن[٤٧] . . ولا يمكن تصور حدوثه في تفعيلة تكون في آخر الشطر أو في آخر البيت إذ ان المرء إذا هو قرأ بيتاً مثل :

يا أم طفلك نجم سيملأ البيت نورا

فهو ينون ميم (نجم) وهذا هو الأسلوب الصحيح لقراءتها، وإذا لم يفعل فإنه يمنع من الصرف كلمة مصروفة دون ضرورة لذلك. بل إن الشعر يوجب صرفها حينئذ حتى ولو كانت ممنوعة من الصرف.

أما كلمة (نورا) فإن المرء يطلقها بالمد وهو إثبات لنون فاعلاتن. ولا وجه إذن لمقولة «العواد» هذه.

ولكن الكف يأتي إذا كانت التفعيلة في الحشو مثل قول «امرىء القيس»[٤٨] :

ألا رب يوم لك منهن صالح　　ولاسيما يوم بدارة جلجل

فالتفعيلة الثانية في البيت جاءت مكفوفة وهذا ما جعل البيت ثقيلاً على اللسان عند قراءته وذلك لقلة ورود زحاف كهذا في مثل هذا الوزن.

ومثل هذا القول يقال عن مثاله التالي في بحر المقتضب(٤٩):

ما تـــزال رافعـــــة　　بندهـــا مواطننـــا

إذ قال ان التفعيلتين الثانية والرابعة جاءتا محذوفتي النون. وهذا غير صحيح.

والحق أن «العواد» يقع كثيراً في أخطاء جمة بين الكف والإشباع وفي الكتاب أمثلة يطول حصرها حول ذلك، فهو أحياناً يشبع خاطئاً(٥٠) مثل تقطيعه للبيت التالي:

وما أن وجد الناس من الأدواء كالحب

حيث قطعه كما يلي:

وما أن و	مفاعيلن
جد الناس	مفاعيلن
من الأدوا	مفاعيلن
ء كالحب	مفاعيلن

بينما التفعيلة الأولى مكفوفة فتصبح (مفاعيل). وكما رأيت فيما سبق فإنه يكف حين لا يكون هناك كف.

ومثلما وقع في الخطأ في أوزان البحور، كذلك أخطأ في تحديد حالات التغير الذي يطرأ على التفعيلة بالزحافات والعلل فحدده بأربع حالات هي[٥١]:

١ ـ حلول السكون محل الحركة.

٢ ـ حلول الحركة محل السكون.

٣ـ نقصان حرف.

٤ ـ زيادة حرف.

وهذه الحالات ليست جميعها بصحيحة كما أنها غير شاملة فما هو منها غير صحيح هو رقم (٢) إذ ان الساكن في التفعيلات لا يحرك أبداً، وهو اما أن يبقى وإما أن يحذف. وفي ذلك يقول «الدماميني»: «إن تغيير ثاني السبب يكون تارة بالإسكان، وتارة بحذف الساكن، وتارة بحذف المتحرك(٥٢). أما العلة فإنها تكون بالحذف أو الإضافة».

أما عدم شمول قوله لكافة الحالات فهو بسبب أنه حدد النقصان بحرف والزيادة بحرف ولو أنه قال بالزيادة أوالنقصان مطلقاً لسلم، إذ ان من النقصان ما هو زحاف وذلك إذا كان بحرف كالكف، وما هو علة كالقصر، اما إذا زاد الحذف عن حرف فهو علة بأن يكون بحرفين

كالحذف والقطف أو ثلاثة كالحذف وغيرها من الحالات التي استقصتها كتب العروض[٥٣].

ويؤخذ على «العواد» إهماله لمخلع البسيط وهو وزن يمتاز بتنوع الإيقاع فيه إذ يقوم على الوزن التالي:

مستفعلن فاعلن فعولن (مكررة)[٥٤].

وكذلك أغفل ما يطرأ على التفعيلات في الحشو وكأنه قد افترض في القارىء معرفة ذلك. ولم يعمد إلى مراجعة قواعد العروضيين مقارناً إياها باستعمال الشعراء لها، وهذا ما يتميز به الدكتور «إبراهيم أنيس» في كتابه موسيقى الشعر.

أما ما في الكتاب مما يمكن اعتباره محاولة نقض لكلام العروضيين ومحاولة تجديده فهو كلام عن المجزوء والمشطور والمنهوك[٥٥] إذ يقول:

«ويفهم من ملاحظات العروضيين أن الوزن المجزوء لا يأتي من البحر الطويل ولا من السريع ولا من المنسرح. وأن المشطور يكون من الرجز والمنسرح فقط (لابد أنه قصد السريع) وهذه الملاحظة ينقلها لاحق عن سابق وتابع عن متبوع ومقلد عن مقلد، بدون أن يستخدموا التفكير والتجربة. وقد ثبت لها أنها ملاحظة غير سليمة من حيث المبدأ وقد مَرَّ بقارىء هذا النص نماذج من غير الرجز ومن غير السريع جاء بها الوزن المشطور. ونماذج أخرى جاء بها الوزن المنهوك»[٥٦].

وقد أتى بأمثلة على مشطور البسيط والمتقارب وعلى منهوك الكامل

والبسيط بعضها من شعره هو وبعضها من شعر شعراء العصر[٥٧] ولكنه لم يتناول الموضوع بالدراسة والتحليل ولم يحاول أن يجعل من قوله هذا دعوة للتجديد أو التطوير، وليته فعل، ولم يكتف بتلك الجمل الغضبى فقط.

على أن قوله هذا تنقصه الدقة، إذ كيف يطلب للسريع مجزوءاً وهو لو فكر في قوله لعلم أن مجزوء السريع المفترض هو مجزوء الرجز فكلاهما سيصبح كالتالي:

مستفعلن مستفعلن (مكررة).

وليس للمرء إلا أن يقدر لـ «العواد» فتح باب الاجتهاد في تنويع موسيقى الشعر في قوله هذا، وفي محاولته فك القيد في تجريب ما تتيحه الأوزان العربية من أشكال عروضية مختلفة.

و«العواد» ـ بعد ـ أحد رواد، التجديد والداعين له منذ مطلع حياته وكتابه (خواطر مصرحة) شاهد على ذلك. ولهذا الموضوع مجال آخر للبحث فيه وتبيان جوانبه.

التعليقات

(١) من منجزات نادي جدة الأدبي. دار الطباعة الحديثة. مصر ١٩٧٦م.

(٢) أشار إلى ذلك في مواطن كثيرة في الكتاب منها ٦٥، ٦٧، ١٢١.

(٣) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية ١٥ (وسيشار إليه لاحقاً بالطريق).

(٤) المرجع السابق.

(٥) المرجع السابق ١٧.

(٦) المرجع السابق ٤٧.

(٧) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ١٩٩، ٢٨٢، ٣٢٩.

(٨) راجع: عبدالرحمن بدوي: حازم القرطاجي ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة. القاهرة ١٩٦١م.

(٩) الطريق ٢٥.

(١٠) المرجع السابق ١٦٥.

(١١) عبدالرحمن بدوي: حازم القرطاجي، ٣٠.

(١٢) المرجع السابق ٨.

(١٣) المرجع السابق ٣٠.

(١٤) الطريق: ٥٩.

(١٥) المرجع السابق ٤٩.

(١٦) المرجع السابق ١٦.

(١٧) المرجع السابق ٤٩.

(١٨) المرجع السابق ١٠٩.

(١٩) المرجع السابق ١١٠.

(٢٠) الفارابي: جوامع الشعر ١٧٢.

(٢١) الطريق ١٨٤.

(٢٢) الطريق ١٤٠ وقد ناقش الدكتور إبراهيم أنيس ذلك في كتابه موسيقى الشعر، ٥٢.

(٢٣) الطريق ٢٩، ١٤١، ١٨٥.

(٢٤) المرجع السابق ١٤٢.

(٢٥) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ١٤٧.

(٢٦) المرجع السابق ١٥٠. وراجع (رايت)

W.Wright, A Grammar of the Arabic Language

Lebanon.3rd Edition.1974,P.358.

(٢٧) الطريق ١٦٧.

(٢٨) الطريق ١١ وورد أيضاً في قائمة مراجع العواد.

(٢٩) الطريق ١٦٧.

(٣٠) الطريق ١٦٩.

(٣١) القاموس المحيط (أ ل ف) والمعجم الوسيط (ألف).

(٣٢) الطريق ٦٦.

(٣٣) الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٢.

(٣٤) المرجع السابق ٢٠٢.

(٣٥) موسيقى الشعر (٩٥).

(٣٦) الطريق ٦٧ ـ ٦٨.

(٣٧) الدماميني: العيون الغامزة ٢١١.

(٣٨) المرجع السابق ٢٠٩.

(٣٩) موسيقى الشعر ١٤٠.

(٤٠) الطريق ٤٠ ـ ٤١.

(٤١) الدماميني: العيون الغامزة ١٥١.

(٤٢) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ١٢٦ (مطبعة النعمان ـ النجف ١٩٧٠م).

(٤٣) موسيقى الشعر ٩٩.

(٤٤) العيون الغامزة ٢١٥.

(٤٥) انظر مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي ٦٦. وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٨٦.

(٤٦) الدماميني: العيون الغامزة ٢١٦.

(٤٧) المرجع السابق.

(٤٨) الديوان ١٤٥. القاهرة ١٩٥٩م. المكتبة التجارية الكبرى.

(٤٩) الطريق ٧٤.

(٥٠) أنظر: الطريق صفحات ٥٣، ٦٩، ٥٤، ٦٣، ويشبه ذلك أمثلة في الصفحات ٢٣، ٣٥، ٣٦، ٦٩، ٤٢، ٥٣، ٦١، ٧٣، ٧٤.

(٥١) الطريق ٩٦.

(٥٢) الدماميني: العيون الغامزة ٨٠.

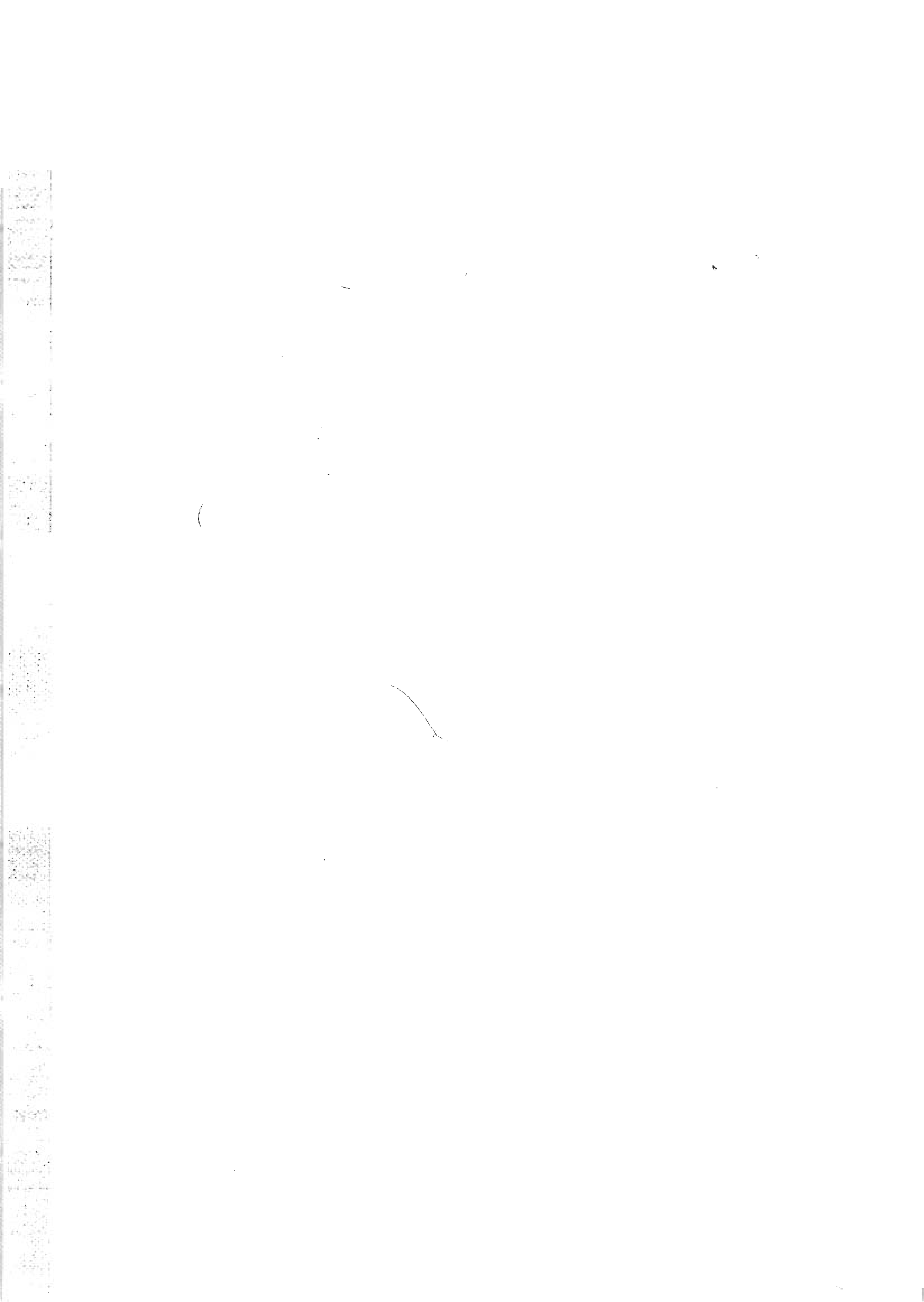
(٥٣) راجع مثلاً المرجع السابق ٨٠ - ١٣٦، وغيره من كتب العروض.

(٥٤) المرجع السابق ١٥٩.

(٥٥) المجزوء: هو حذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر.. والمشطور: هو حذف شطر وابقاء شطر والمنهوك: هو حذف ثلثي البيت وابقاء ثلثه: أنظر: المرجع السابق ٧٤.

(٥٦) الطريق ٨٢.

(٥٧) الطريق ٧٨، ٧٩، ٨١.



المراجع

أولاً- المراجع العربية:

١ ـ الآمدي/ الحسن بن بشر: الموازنة. تـ محمد محي الدين عبدالحميد. السعادة مصر ١٩٥٩م. ط٣.

٢ـابن الابرص/ عبيد:الديوان،دارصادر .بيروت ١٩٥٨م.

٣ ـ ابن جعفر: قدامة/ نقد الشعر. ت د.محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت (بدون تاريخ).

٤ ـ ابن جني/ أبوالفتح عثمان: الخصائص. ت. محمد علي النجار. دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٥٢مم.

٥ ـ ابن خلدون/ عبدالرحمن: المقدمة. دار الفكر (بدون تاريخ).

٦ ـ ابن رشيق/ أبوعلي الحسن: العمدة. ت. محمد محي الدين عبدالحميد. دار الجيل. بيروت ١٩٧٢م. ط٤.

٧ ـ ابن زيدون/ أحمد بن عبدالله: الديوان، الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت ١٩٦٨م.

٨ ـ ابن السراج/ أبوبكر محمد بن عبدالملك: المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي. ت د.محمد رضوان الداية. المكتب الإسلامي ١٩٧١م.

٩ ـ ابن سلام/ محمد ـ الجمحي: طبقات الشعراء. دار النهضة العربية. بيروت ١٩٦٨م. ٠تصويراً عن طبعة برل. لايدن ت جوزف هيل ١٩١٦م).

١٠ ـ ابن طباطبا/ محمد أحمد العلوي: عيار الشعر. ت.د. محمد زغلول سلام، منشأة

المعارف. الإسكندرية ١٩٨٠م.
١١ ـ ابن عبدربه/ أحمد بن محمد: العقد الفريد جـ٥ ت أحمد أمين وآخرون. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧٣م. ط٣.
١٢ ـ ابن فارس/ أبوالحسين أحمد: الصاحبي. ت: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧م.
١٣ ـ ابن عصفور/ علي بن مؤمن الأشبيلي، ضرائر الشعر. ت. السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس. بيروت ١٩٨٠م.
١٤ ـ ابن قتيبة/ عبدالله بن مسلم:
(١) أدب الكاتب برل. لايدن ١٩٠٠ (تصوير دار صادر. بيروت ١٩٦٧م).
(٢) الشعر والشعراء. ت. دي خوي. بريل. لايدن ١٩٠٤م (تصوير دار صادر بيروت).
١٥ ـ أبوتمام/ حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، مختصر من شرح العلامة التبريزي. ت د.محمد عبدالمنعم خفاجي. مكتبة صبيح. القاهرة ١٩٥٥م.
١٦ ـ أبوشادي/ أحمد زكي: الشفق الباكي. المطبعة السلفية. القاهرة ١٩٢٧م.
١٧ ـ الأخفش/ أبوالحسن سعيد بن مسعد: كتاب القوافي. ت.د. عزة حسن، وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٠م.
١٨ ـ إسماعيل/ الدكتور عزالدين: الشعر العربي المعاصر. دار العودة. بيروت ١٩٧٢م. ط٢.
١٩ ـ امرؤ القيس: الديوان. عناية حسن السندوبي. مطبعة الاستقامة. القاهرة ١٩٥٩م. ط٤.
٢٠ ـ الأمين/ عزالدين: نظرية الفن المتجدد، دار المعارف. القاهرة ١٩٧١م. ط٢.
٢١ ـ أنيس/ الدكتور إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو. القاهرة ١٩٦٥م. ط٣.
٢٢ـ الباقلاني/ أبوبكرمحمدبن الطيب:إعجازالقرآن.ت السيد أحمد صقر. دارالمعارف. القاهره ١٩٧٧م.ط٤.
٢٣ ـ باكثير/ علي أحمد: روميو وجوليت. دار مصر للطباعة. القاهرة ١٩٧٨م.
٢٤ ـ نفسه ...: أخناتون ونفرتيتي، دار الكتاب العربي. القاهرة ١٩٦٧م، ط٢.
٢٥ ـ البحتري: الديوان. ت. حسن كامل الصيرفي. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٣م.
٢٦ ـ بروكلمان/ كارل: تاريخ الأدب العربي. ترجمة د.عبدالحليم النجار. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٨م. ط٢.
٢٧ ـ التبريزي/ يحيى بن علي: شرح المفضليات. ت. علي محمد البجاوي. دار نهضة

مصر. القاهرة ـ بدون تاريخ.
٢٨ ـ التنوخي/ أبويعلي عبدالباقي بن المحسن: كتاب القوافي. ت. عمر الأسعد ومحي الدين رمضان. دار الإرشاد. بيروت ١٩٧٠م.
٢٩ ـ ثعلب/ أبوالعباس أحمد: قواعد الشعر. ت. محمد عبدالمنعم خفاجي. مكتبة الحلبي. القاهرة ١٩٤٨م.
٣٠ ـ الجاحظ/ عمرو بن بحر: الحيوان، القاهرة ١٣٢٣هـ.
٣١ ـ الجرجاني/ عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، دار المعرفة بيروت ١٩٧٨م.
٣٢ ـ الجرجاني/ علي بن عبدالعزيز: الواسطة بين المتنبي وخصومه، ت. محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية. القاهرة ١٩٦٦م.
٣٣ ـ الحاج/ أنسي: ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار النهار. بيروت ١٩٧٠م.
٣٤ ـ الدماميني/ بدر الدين محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ت. الحساني حسن عبدالله، دار اللواء. الرياض ١٩٧٣م.
٣٥ ـ الزركلي/ خير الدين: الأعلام. بيروت ١٩٦٩م. ط٣.
٣٦ ـ الزهاوي/ جميل صدقي: ديوان الزهاوي ـ الكلم المنظوم، ت.د. محمد يوسف نجم، دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٥٥م.
٣٧ ـ سعيد/ خالدة: البحث عن الجذور، دار مجلة شعر. بيروت ١٩٦٠م.
٣٨ ـ السياب/ بدر شاكر: الديوان، دار العودة، بيروت ١٩٧١م.
٣٩ ـ شكري/ غالي: شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨م.
٤٠ ـ عبدالتواب/ رمضان: فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٨٠م. ط٢.
٤١ ـ عبدالرؤوف/ محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٧٧م.
٤٢ ـ عريضة/ نسيب: الأرواح الحائرة. نيويورك ١٩٤٦م.
٤٣ ـ عزالدين/ يوسف: في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣م.
٤٤ ـ العسكري/ أبوهلال: الحسن بن عبدالله/ كتاب الصناعتين، ت. علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية. القاهرة ١٩٥٢م.
٤٥ ـ العواد/ محمد حسن: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، النادي الأدبي. جدة ١٩٧٦م.

٤٦ ـ غرونباوم/ قوستاف فون: دراسات في الأدب العربي، ترجمة الدكتور إحسان عباس وآخرون، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩م.

٤٧ ـ الفارابي/ أبونصر: جوامع الشعر، ملحق في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، ت.د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. القاهرة ١٩٧١م.

٤٨ ـ فارمر/ هنري جورج: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، دار مكتبة الحياة. بيروت ١٩٧٢م.

٤٩ ـ القرشي/ أبوزيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت. بيروت ١٩٧٨م.

٥٠ ـ القرطاجني/ أبوالحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية. تونس ١٩٦٦م.

٥١ ـ نفسه ....: حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة، للدكتور عبدالرحمن بدوي. القاهرة ١٩٦١م.

٥٢ ـ القيرواني/ محمد بن جعفر التميمي القزاز: ضرائر الشعر، ت.د. محمد زغلول سلام ود.محمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف. الاسكندرية ١٩٧٣م.

٥٣ ـ المبرد/ أبوالعباس: الكامل، ت. د.زكي مبارك، مصطفى البابي الحلبي. القاهرة ١٩٣٦م.

٥٤ ـ محمد/ السيدإبراهيم: الضرورة الشعرية، دار الأندلس. بيروت ١٩٨١م. ط٢.

٥٥ ـ المرزباني/ محمد بن عمران: الموشح، ت. محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية. القاهرة ١٣٨٥هـ. ط٢.

٥٦ ـ المعري/ أبوالعلاء:

(١) رسالة الغفران، ت.د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م. ط٦.

(٢) اللزوميات، شرح طه حسين وابراهيم الأبياري، دار المعارف. القاهرة.

٥٧ ـ الملائكة/ نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة. بغداد ١٩٦٥م. ط٢.

٥٨ ـ نفسها ....: محاضرات في شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة ١٩٦٥م.

٥٩ ـ نفسها ....: عاشقة الليل، دار العودة. بيروت ١٩٧١م.

٦٠ ـ نفسها ....: شظايا ورماد، دار العودة. بيروت ١٩٧١م.

٦١ ـ نفسها ....: قرارة الموجة، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧م.

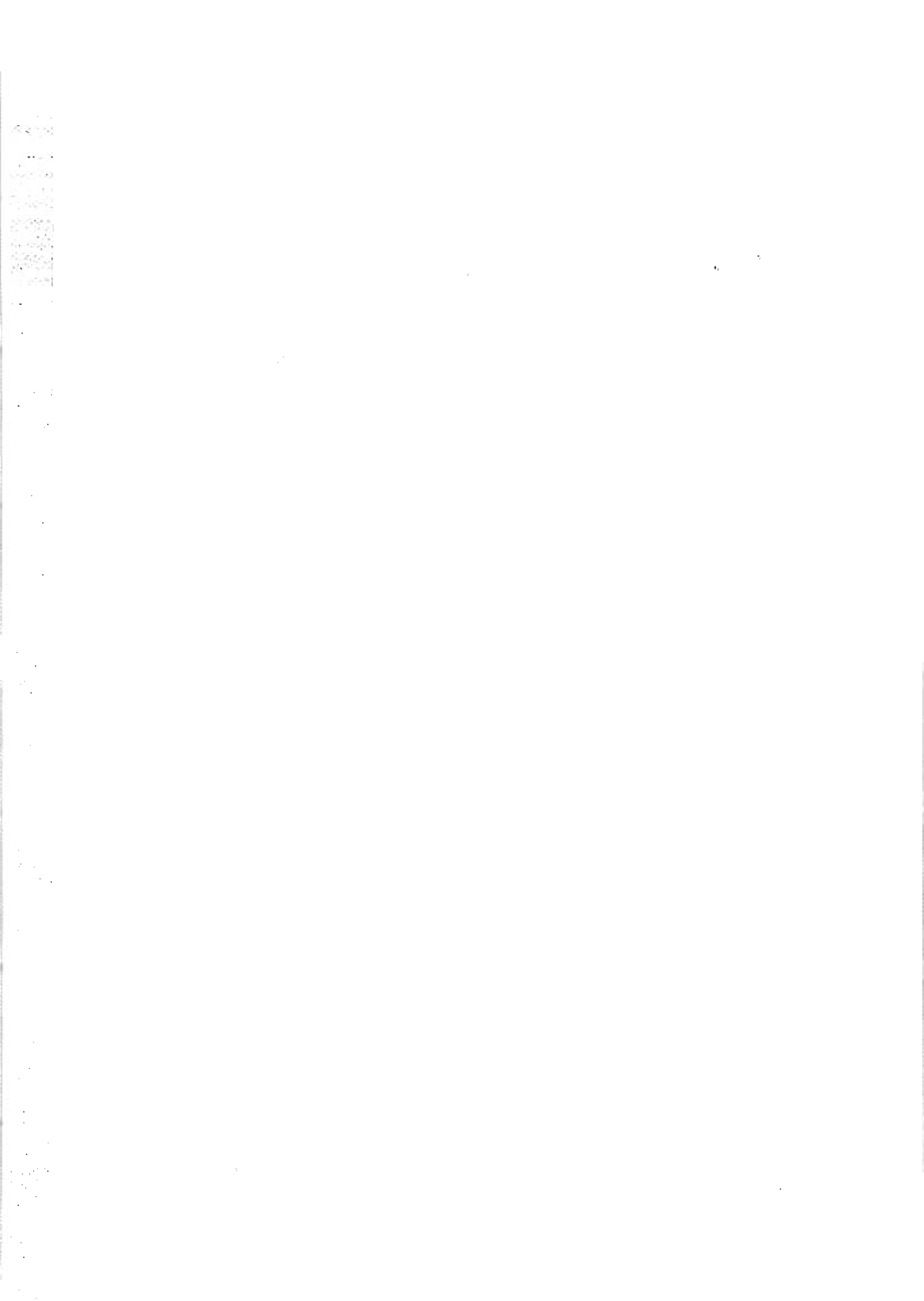
٦٢ ـ نفسها .....: شجرة القمر، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٨م.

٦٣ ـ النابغة (الذبياني): الديوان، صنعة ابن السكيت، ت. الدكتور شكري فيصل، دار الفكر، بيروت ١٩٦٨م.

٦٤ ـ نعيمة/ ميخائيل: همس الجفون، دار صادر. بيروت ١٩٦٢م. ط٤.

٦٥ ـ نفسه...: في الغربال الجديد، مؤسسة نوفل. بيروت ١٩٧٨م. ط٢.

٦٦ ـ النويهي/ الدكتور محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر. القاهرة ١٩٧١م. ط٢.



ثانياً: المراجع الانجليزية:

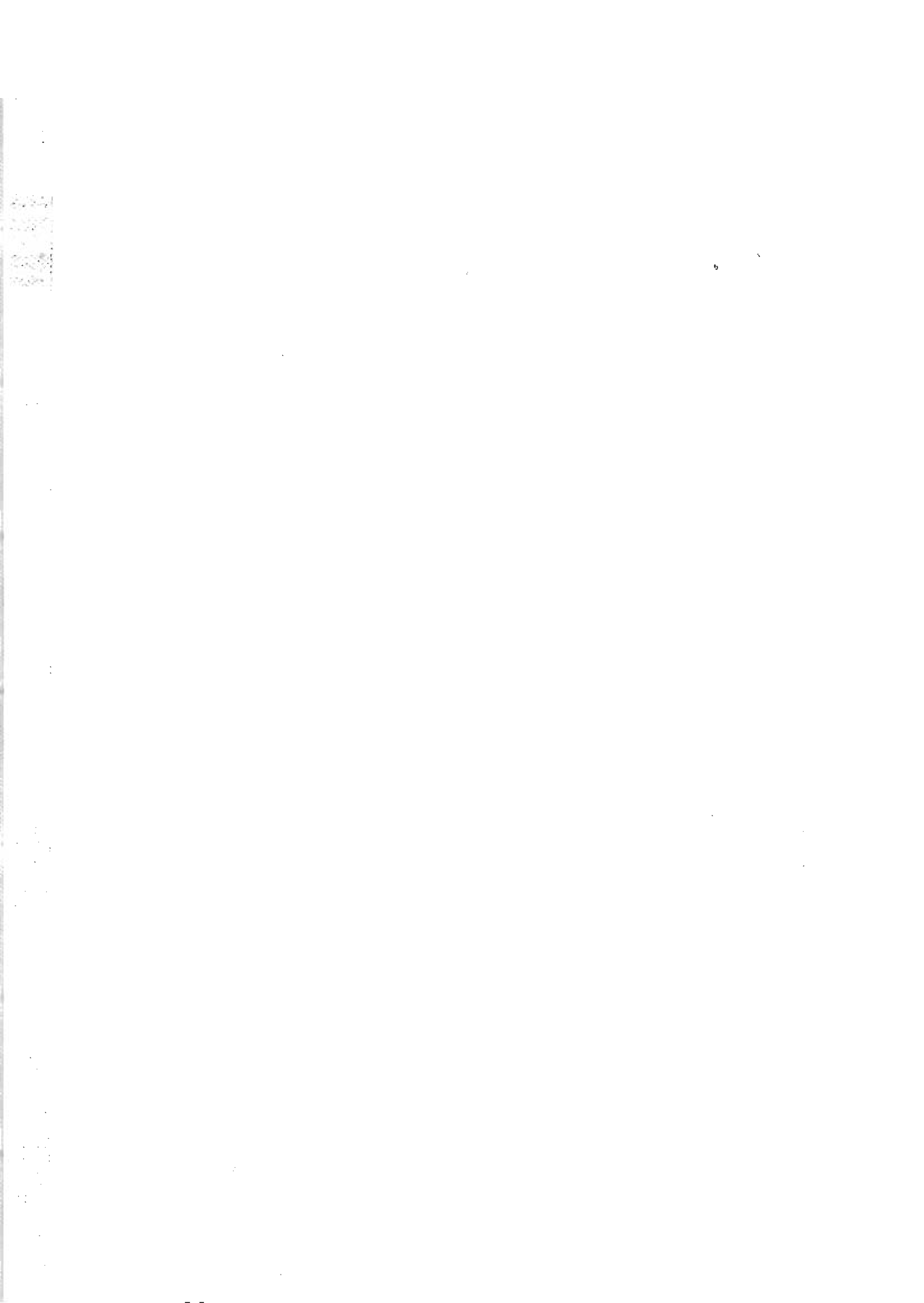
1- M.H. Abrams: A glossary of Literary Terms, 1971, Third Edition Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York.

2- Jayyusi, Salma, K: Trends and Move ments in modern Arabic Poetry, (1997) Leiden, Brill.

3- Moreh, S:Modern Arabic Poetry, (1800-1970), 1876, Leiden, Brill.

4- Warren, A. and Wellek, R: Theory of Literature, Penguin. 1976, London.

فهرس الموضوعات



صدر من كتاب الرياض

١ ـ امرؤ القيس العربي ـ ديسمبر ١٩٩٣م ـ فوزان الدبيبي.
٢ ـ ربيع الحرف ـ فبراير ١٩٩٤م ـ نورة خالد السعد
٣ ـ اللغة مفتاح الحضارة ـ مارس ١٩٩٤م ـ عدد من المختصين.
٤ ـ الكشكول ـ ابريل ١٩٩٤م ـ أ.د. حسن ظاظا.
٥ ـ أوراق رياضية ـ مايو ١٩٩٤م ـ د.أحمد بن محمد الضبيب.
٦ ـ قراءة في الفكر الأوروبي الحديث ـ يونيو ١٩٩٤م ـ هاشم الصالح.
٧ ـ من يقرأ المصباح ـ يوليو ١٩٩٤م ـ د. يحيى ساعاتي.
٨ ـ نقد الحداثة ـ أغسطس ١٩٩٤م ـ د.حامد أبو أحمد.
٩ ـ الانتخابات الأمريكية ـ سبتمبر ١٩٩٤ م ـ د.عبدالعزيز إبراهيم الفايز.
١٠ ـ مساءلات في الأدب واللغة ـ أكتوبر ١٩٩٤م ـ د.عبدالسلام المسدي.
١١ ـ الأطفال والتلوث البيئي ـ نوفمبر ١٩٩٤م ـ د.نوري ابن طاهر الطيب ـ بشير بن محمود جرار.
١٢ ـ الضفة الثالثة ـ ديسمبر ١٩٩٤م كمال ممدوح حمدي.
١٣ ـ مأزق القيم ـ يناير ١٩٩٥م مسلم بن عبدالله مسلم.
١٤ ـ وسم الإبل عند بعض القبائل ـ فبراير ١٩٩٥م ـ صالح غازي الجودي.
١٥ ـ أفكار في التنمية ـ مارس ١٩٩٥م ـ د.عبدالله حسن العبادي.
١٦ ـ بنية التخلف ـ ابريل ١٩٩٥م ـ الأستاذ ابراهيم البليهي
١٧ ـ العرب ومتطلبات المرحلة ـ مايو ١٩٩٥م ـ الأستاذ منح الصلح
١٨ ـ مأزق في المعادلة ـ يونيو ١٩٩٥م ـ د.خيرية ابراهيم

السقاف.

١٩ ـ تأثير ألف ليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا كوته ـ يوليو ١٩٩٥م ـ د.عدنان الرشيد.

٢٠ ـ تلوث المياه (المشكلة والأبعاد) ـ أغسطس ١٩٩٥م ـ د.نوري بن طاهر الطيب ـ أ.بشير بن محمود جرار

٢١ ـ أسوار الطين، سبتمبر ١٩٩٥م ـ حسن العلوي

٢٢ ـ كيف يعمل الاقتصاد ـ د.مختار محمد بلول ـ أكتوبر ١٩٩٥م.

٢٣ ـ الأدب، اللغة والفضاء ـ أحمد حامد أحمد نوفمبر ١٩٩٥م.

٢٤ ـ التجارب العملية في أسس التلوث الميكروبي البيئي ـ أ.د. عبدالوهاب رجب هاشم بن صادق ـ ديسمبر ١٩٩٥م.

٢٥ ـ ٢٦ـ الجميل ونظريات الفنون، دراسات في علم الجمال. د.رمضان بسطاويسي محمد ـ يناير ـ فبراير ١٩٩٦م.

٢٧ ـ التفاوض فن تحقيق الممكن ـ سيف عبدالعزيز السيف ـ مارس ١٩٩٦م.

٢٨ ـ لمحات .. من حديث الأساتذة ـ عبدالرحمن محمد أبوعمه ـ ابريل ١٩٩٦م

٢٩ ـ الضبط الببليوجرافي والتحليل الببليومتري في علم المكتبات والمعلومات ـ دراسة تطبيقية على مجلة شعر ـ د.أمين سليمان سيدو ـ مايو ١٩٩٦م

٣٠ ـ الخطاب والقارىء ـ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ـ د.حامد أبو أحمد ـ يونيو ـ ١٩٩٦م.

٣١ ـ الرؤية الإنسانية في حركة اللغة ـ د.غالي سرحان القرشي ـ يوليو ١٩٩٦م.

٣٢ ـ الأدب الأندلسي بين حقيقته ومحاولة اغتياله. د.عبدالله

بن علي ثقفان ـ أغسطس ١٩٩٦م.

٣٣ـ٣٤ ـ مخطط الانحدار وإعادة البناء ـ د.خالص جلبي ـ سبتمبر ـ أكتوبر ١٩٩٦م.

٣٥ ـ أضواء على دور قبيلة بلي في الحضارة العربية الإسلامية ـ د.سلامة محمد الهرفي البلوي ـ نوفمبر ١٩٩٦م.

٣٦ ـ المبيدات ـ الايجابيات والسلبيات، رؤية مستقبلية لاستخدامها بدول مجلس التعاون ـ د.فهمي حسن أمين العلي ـ ديسمبر ١٩٩٦م.

٣٧ ـ بدر شاكر السياب ـ دراسة نقدية أو ظواهر فنية من شعره ـ تأليف أبوعبدالرحمن بن عقيل الظاهري/ أمين سليمان سيدو ـ يناير ١٩٩٧م

٣٨ ـ في نظرية الأدب ـ مقالات ودراسات ـ ترجمة وإعداد ـ د.محمد العمري ـ فبراير ١٩٩٧م

٣٩ ـ الوقف والمجتمع نماذج وتطبيقات من التاريخ الإسلامي ـ يحيى محمود بن جنيد «الساعاتي» ـ مارس ١٩٩٧م.

٤٠ ـ الألسنية الحديثة واللغة العربية ـ دراسة تحليلية تطبيقية لنظرية الحكم النحوي والربط على اللغة العربية ـ الدكتور/ محيي الدين حميدي ـ ابريل ١٩٩٧م.

٤١ ـ تأملات في مسرح برشت ـ د. عدنان الرشيد ـ مايو ١٩٩٧م.

٤٢ ـ نحو إنقاذ التاريخ الإسلامي ـ حسن بن فرحان المالكي ـ يونيو ١٩٩٧م.

٤٣ ـ الكشكول (٢) ـ د.حسن ظاظا ـ يوليو ١٩٩٧م.

٤٤ ـ أبوالسائب المخزومي ـ الدكتور إبراهيم صبري محمود راشد ـ أغسطس ١٩٩٧م.

٤٥ ـ جائزة الملك فيصل ـ دراسة مقارنة مع الجوائز العالمية ـ

د/ محمود قاسم ـ سبتمبر ١٩٩٧م.

٤٦ـ٤٧ ـ قراءة النص ـ بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيمائياتي لقصيدة قمر شيراز للبياتي) ـ الدكتور/ عبدالملك مرتاض ـ أكتوبر ـ نوفمبر ١٩٩٧م.

٤٨ ـ المقامات وباكورة قصص الشطار الاسبانية ـ د.علي عبدالرءوف علي البمبي ـ ديسمبر ١٩٩٧م.

٤٩ ـ حصاد حقبة من تاريخ ـ أحمد الشيباني ـ يناير ١٩٩٨م.

٥٠ ـ البحث عن أدب حديث يُصلِحُ الأرضَ العربية ولا يُفسِدُ فيها ـ محمد عبدالرحمن الشامخ ـ فبراير ١٩٩٨م.

٥١ ـ العلم والإيمان في الغرب ـ هاشم صالح ـ مارس ١٩٩٨م

٥٢ ـ ٥٣ ـ ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ـ د.علوي الهاشمي ـ أبريل ـ مايو ١٩٩٨م.

٥٤ ـ أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو ـ الجزء الأول ـ تأليف الدكتورة لوثي لوبيث ـ بارالت، ترجمة: د.حامد يوسف أبوأحمد ـ د.علي عبدالرءوف البمبي، مراجعة د.أحمد إبراهيم الشعراوي ـ يونيو ١٩٩٨م.

٥٥ ـ أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو ـ الجزء الثاني ـ تأليف الدكتورة لوثي لوبيث ـ بارالت، ترجمة: د.حامد يوسف أبوأحمد ـ د.علي عبدالرءوف البمبي، مراجعة د.أحمد إبراهيم الشعراوي ـ يوليو ١٩٩٨م.

٥٦ ـ ٥٧ المقاومة والبطولة في الشعر العربي ـ د.حسن فتح الباب ـ أغسطس ـ سبتمر ١٩٩٨م.

٥٨ ـ منظمة التجارة العالمية: الماضي والواقع والمستقبل ـ

د.يوسف طراد السعدون د. عبدالرحمن يوسف العالي
- أكتوبر ١٩٩٨م
٥٩ - حداثة مؤجلة - محمد العباس - نوفمبر ١٩٩٨م
٦٠ - الأسلوبية والتأويل والتعليم - حسن غزالة - ديسمبر ١٩٩٨م
٦١-٦٢ الكتابة من موقع العدم (مُساءلات حول نظريّة الكتابة) - الدكتور عبدالملك مرتاض - يناير - فبراير ١٩٩٩م.
٦٣ - الموضوع البيئي سعودياً وعربياً - الدكتور محمد مهنا المهنا - مارس ١٩٩٩م
٦٤ - للأصوات وجوه - نجوى محمد هاشم - إبريل ١٩٩٩م.
٦٥ - الاستعمار: مراجعة نظرية عامة - تأليف: يورغن اوسترهامل، ترجمة: أبوبكر أحمد باقادر - مايو ١٩٩٩م.

مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية
الرياض ـ هاتف: ٤٤٢٠٠٠٠

كتب أخرى للمؤلف

١ ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ١٩٨٥م (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت ١٩٩٣م.

٢ ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٧.

٣ ـ الصوت الجديد القديم ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٧ (دار الأرض ـ طبعة ثانية ـ الرياض ١٩٩١).

٤ ـ الموقف من الحداثة ـ دار البلاد. جدة ١٩٨٧م (الرياض ـ طبعة ثانية ـ ١٩٩٢م).

٥ ـ الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت ١٩٩١م.

٦ ـ ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النقد والنظرية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ١٩٩٢م (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت ١٩٩٣م).

٧ ـ القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٤م.

٨ ـ المشاكلة والاختلاف ـ قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف ـ المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٤م.

٩ ـ رحلة إلى جمهورية النظرية ـ مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي ـ الشركة السعودية للأبحاث. جدة ١٩٩٥م.

١٠ ـ المرأة واللغة ـ المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٦م.

١١ ـ ثقافة الوهم ـ مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ـ المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٨م.

١٢ ـ حكاية سحارة ـ معد للنشر.

ردمك ;ISBN 9960 - 780 - 65 -1
ردمد ;ISSN 1319 - 195X

السعر: ١٠ ريالات سعودية